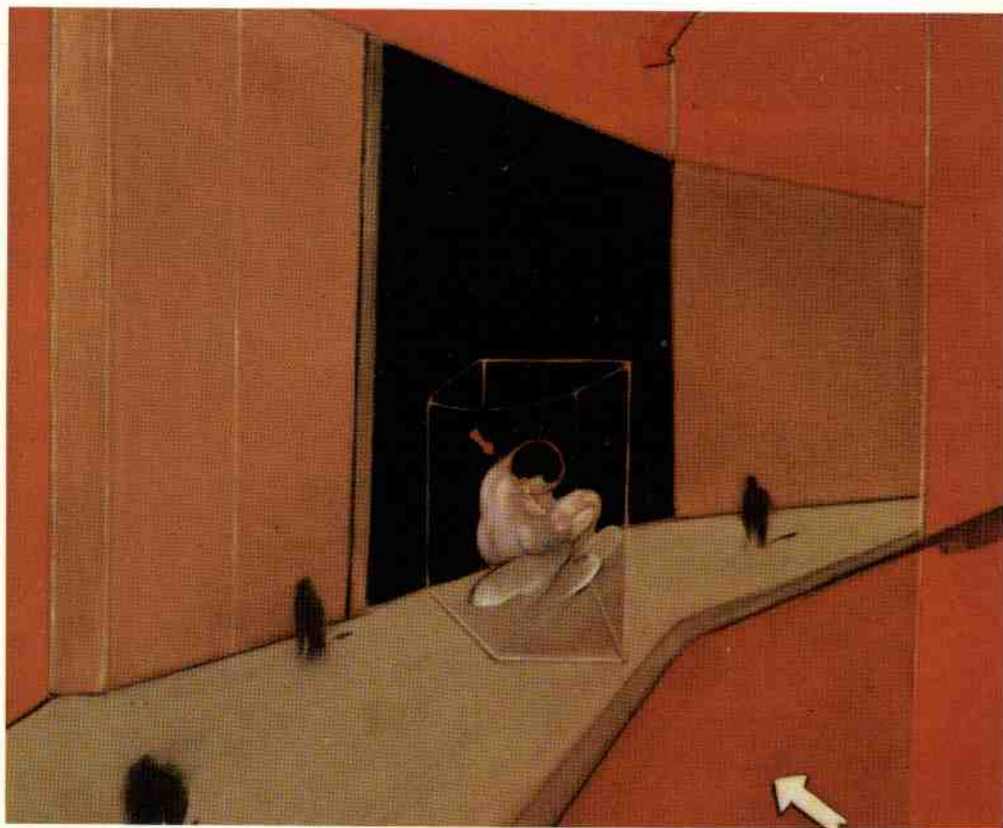


AUTORI VARI

---

# HENZE

---



*a cura di*  
*Enzo Restagno*



EDT/MUSICA





Biblioteca di cultura musicale

*Autori e opere*

*La pubblicazione di questo volume è stata promossa  
dall'Assessorato per la Cultura della Città di Torino in occasione  
dell'edizione 1986 di Settembre Musica*

© 1986 E.D.T. Edizioni di Torino  
Via Alfieri 19 - 10121 Torino  
ISBN 88-7063-045-5

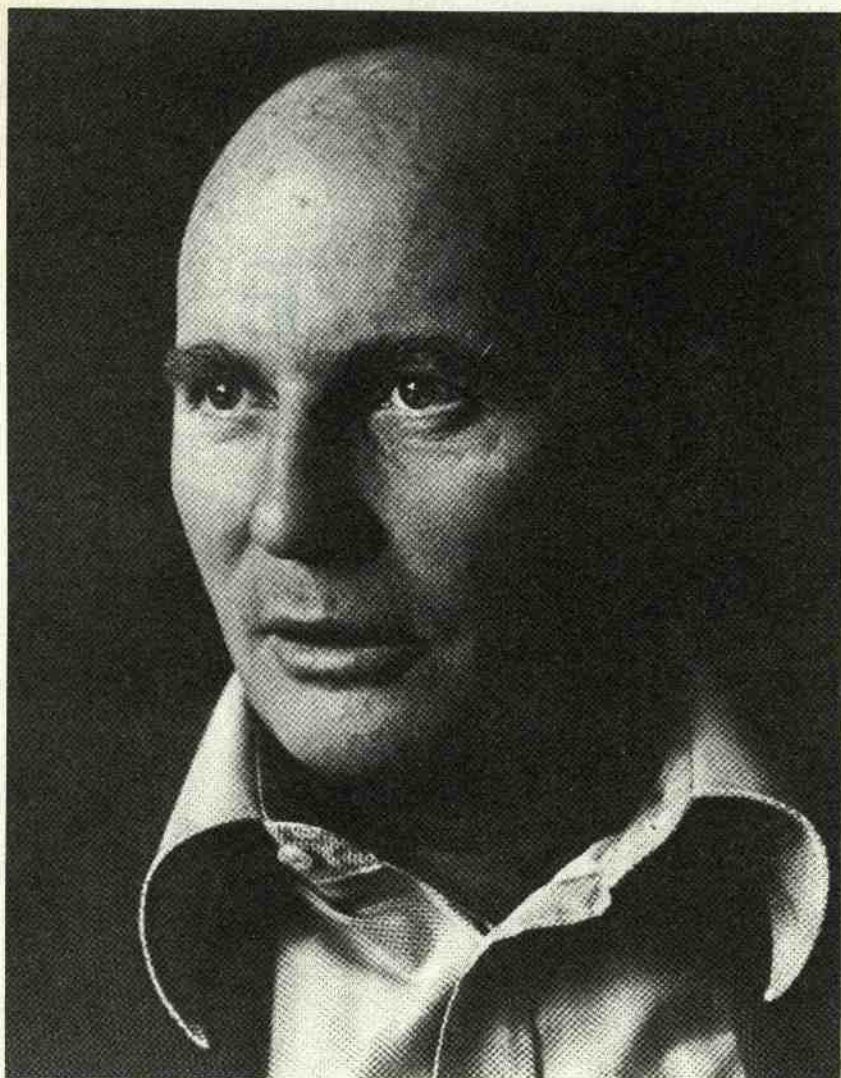
AUTORI VARI

# HENZE

*a cura di  
Enzo Restagno*



EDT/MUSICA



Hans Werner Henze

## *Indice*

### VII *Presentazione*

### IX *Prefazione*

#### PARTE PRIMA - *La vita*

- 3 Una biografia raccontata dall'autore e raccolta da Enzo Restagno

#### PARTE SECONDA - *Musica, politica e cultura*

- 67 Tracce e segni. Alcuni tratti fondamentali dell'evoluzione artistica di Hans Werner Henze (*Hans-Klaus Jungheinrich*)  
90 Henze e la cultura mediterranea (*Franco Serpa*)  
104 Approccio alla lingua. Henze e i suoi poeti (*Wolfgang Schreiber*)  
113 Utopia e pratica musicale: Henze a Montepulciano (*Gastón Fournier-Facio*)

#### PARTE TERZA - *Il teatro musicale*

- 141 Premessa  
142 Realismo senza esclusioni. Hans Werner Henze e il teatro musicale (*Hans-Klaus Jungheinrich*)

#### *BOULEVARD SOLITUDE*

- 150 La mia collaborazione con Henze (*Grete Weil*)  
151 La musica di "Boulevard Solitude" (*Klaus Geitel*)

#### *KÖNIG HIRSCH*

- 154 Su "Re Cervo" (*H. Werner Henze*)

#### *DER PRINZ VON HOMBURG*

- 159 Il "Principe di Homburg" (*H. Werner Henze*)  
163 Nascita di un libretto (*Ingeborg Bachmann*)

#### *ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE*

- 167 Il libretto (*W. Hugh Auden e Chester Kallman*)  
170 Un commento personale (*Chester Kallman*)  
172 Una spiegazione sulla "Elegie für junge Liebende" (*H. Werner Henze*)

*DER JUNGE LORD*

- 176 Henze e l'orologio (*Fedele d'Amico*)  
180 Il libretto del "Giovane Lord" (*Ingeborg Bachmann*)

*DIE BASSARIDEN*

- 183 Henze e il mito (*Franco Serpa*)  
188 Il libretto (*W. Hugh Auden e Chester Kallman*)

*WE COME TO THE RIVER*

- 193 Sulla violenza (*Edward Bond*)  
202 Il nuovo teatro musicale (*H. Werner Henze*)

*DIE ENGLISCHE KATZE*

- 214 Dal diario di lavoro (*H. Werner Henze*)  
237 I balletti (*Klaus Geitel*)

*PARTE QUARTA - Le composizioni strumentali e vocali*

- 257 Le Sinfonie (*Hanspeter Krellmann*)  
270 Strategie narrative nel "Cimarrón" (*Ivanka Stoianova*)  
294 I Quartetti per archi (*Orazio Mula*)  
308 La seduzione dei segni. Considerazioni critiche sulle composizioni vocali (*Gianmario Borio*)  
335 Henze e la forma del concerto (*Virginia Palmer-Füchsel*)  
353 Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali (*Max Nyffeler*)

*PARTE QUINTA - Testi di Hans Werner Henze*

- 363 Il messaggio della musica  
371 La musica come comportamento di resistenza  
378 La Repubblica Federale Tedesca e la musica (1967-68)  
386 Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo (1983)

*APPENDICE (a cura di Giorgio Pugliaro)*

- 395 *Catalogo delle opere*  
424 *Nota bibliografica*  
428 *Nota discografica*  
433 *Indice dei nomi*

## Presentazione

Le giornate di musica contemporanea con la loro formulazione del profilo d'autore hanno acquistato nel festival di *Settembre Musica* un rilievo tale da rendere questo appuntamento sempre più impegnativo. In questa edizione 1986 non si è voluta quindi trascurare la grande occasione offerta dal sessantesimo compleanno di uno dei musicisti più rappresentativi del nostro tempo. Hans Werner Henze è nato sessant'anni fa in Germania, ma da più di trenta ha fatto dell'Italia la sua terra di elezione. Non si vuole con questo annettersi la sua opera di musicista ma guardare alla sua vita e alla sua produzione artistica come a un modello di integrazione fra le culture europee. Henze sarà dunque il protagonista delle giornate di musica contemporanea a Torino, e nel cercare di comporre un profilo il più accurato possibile di un musicista così poliedrico e così fertile *Settembre Musica* ha profuso un impegno speciale. Il teatro musicale con *La gatta inglese*, l'opera sinfonico-corale con il grande oratorio *La zattera della medusa*, un quartetto per archi, una sinfonia, *El Rey de Harlem* e *Le Miracle de la Rose* sono alcuni numeri estratti dal suo vasto catalogo e presentati a Torino con un concorso veramente internazionale di interpreti. Questi concerti di musica contemporanea hanno ormai a Torino un pubblico particolarmente attento ed intelligente, più che mai desideroso di apprendere. Proprio per questo con la convinzione che oltre all'occasione offerta dai concerti occorra una riflessione più vasta e approfondita, *Settembre Musica* ha pensato anche quest'anno di lasciare una testimonianza durevole di tutto questo impegno affidandola ad un volume collettivo dedicato alla vita e all'opera di Hans Werner Henze. Già nello scorso anno si era avviato questo esperimento con la pubblicazione, per i tipi della Edt/Musica, di una monografia dedicata a Ligeti. Il successo fu non solo incoraggiante, ma addirittura lusinghiero ed è quindi con



piena soddisfazione che anche quest'anno *Settembre Musica* realizza il suo volume collettivo dedicandolo a Hans Werner Henze, sempre a cura di Enzo Restagno che ha chiamato a collaborare uno stuolo di musicologi europei.

Torino, luglio 1986

L'Assessore per la Cultura  
Marziano Marzano



## Prefazione

I libri di *Settembre Musica* sugli autori contemporanei, pubblicati dalla Edt/Musica, sono ormai una realtà; così dopo il *Ligeti* dell'anno scorso, del quale il maestro ungherese – fa piacere ricordarlo – ebbe a dire «non esiste alcun altro libro in nessun'altra lingua (per quanto ci siano sulla mia musica libri eccellenti in tedesco, inglese e svedese) che possa essergli paragonato», eccoci sul punto di licenziare un *Henze*, occasionato anch'esso dalle giornate di musica contemporanea del festival torinese e reso possibile dalla lungimirante ed intelligente disponibilità dell'assessore per la cultura del Comune di Torino Marziano Marzano.

Fare un libro su Hans Werner Henze non ha voluto dire soltanto rendere omaggio ad una delle personalità più spiccate del mondo musicale contemporaneo, ma mettere a fuoco, ed in alcuni casi scoprire, aspetti fondamentali della vita musicale degli anni recenti, dissolvendo equivoci e dissipando luoghi comuni che, come sempre, si rivelano tenacemente attaccati alle opinioni correnti.

Il conflitto tra la musica di oggi e quella di ieri si manifesta spesso con particolare durezza ma non bisogna dimenticare che si tratta per l'appunto di un conflitto, di uno scontro nel quale ci si disputa lo spazio dell'attualità. In questo scontro frontale sono inevitabili e perfettamente lecite le durezza, le idiosincrasie, gli anatemi e le aggressioni iperboliche. Tutte cose lecite ma scarsamente utili per comprendere i motivi profondi del dissenso che è poi il naturale conflitto tra i tempi che cambiano.

Non di rado è capitato che per comprendere le ragioni del presente la storia dovesse fare ricorso alla categoria marginale degli outsider, scoprendo improvvisamente nella loro opera una luce retrospettiva la quale, scorta ad anni di distanza, diventa inevitabilmente una luce anticipatrice.

Con Hans Werner Henze, giunto ora al traguardo dei sessant'anni, le cose sono andate un po' cosí; solo un poco perché il nostro musicista si è sempre trovato nella condizione, alquanto insolita per un outsider, del musicista di successo. Di solito ai musicisti inattuali capita, con il consenso della storia, un riconoscimento tardivo o addirittura postumo: si pensi ad esempio al modello cosí significativo di Gustav Mahler. Lo scorrere della storia e il ramificarsi della vicenda degli stili si è fatto però, nel nostro tempo, cosí intricato e le categorie sono diventate talmente fluide che l'anomalo, inscrivendosi in un panorama infinitamente piú differenziato, ha finito col perdere i suoi connotati eccentrici. In un mondo irto di tendenze estetiche bisognerebbe dire eccentrico rispetto a cosa?

Henze dunque, come outsider di successo negli anni della purezza estetica darmstadtiana, con le conseguenti accuse di opportunismo, di superficialità, di epigonismo, di grafomania. Questa in sintesi la scheda dei luoghi comuni o dei pregiudizi.

Questo libro è un'opera collettiva nella quale i vari contributi sono stati scritti con la massima libertà – ed il lettore se ne avvede facilmente – eppure nell'insieme costituisce una sorta di pacata e approfondita confutazione di quei luoghi comuni. Al di là dei singoli contributi di studio si avverte una specie di impulso oggettivo che coincide con la visione culturale degli anni Ottanta, una visione che è stata capace di misurare le distanze riequilibrando e scoprendo le proprie prospettive, una visione capace di tenere conto del tempo che passa.

Ricorre in numerosi scritti la questione, già trattata dallo stesso Henze, della "Musica impura" nella quale l'impurità scaturisce da un veemente ed inappagato desiderio di comunicazione ed in tale esigenza di impurità – che si oppone all'astratta purezza dell'estetica della "Nuova Musica" – si manifesta la coincidenza con la condizione estetica del postmoderno. La questione dell'impurità come desiderio di concretezza e di comunicazione si rivela non solo principio di opposizione all'estetica dominante nei decenni trascorsi, ma anche filo conduttore di un'articolatissima peripezia estetica e stilistica. Essa coinvolge il problema del complesso rapporto con le forme della tradizione. Di qui – e quindi non solo per fini pratici – la trattazione dell'amplissima produzione di Henze in base ai generi: il teatro, il balletto, le sinfonie, i quartetti per archi, le opere sinfonico-coral, i concerti, le liriche ed altro ancora.

Queste considerazioni sulla riuscita applicazione di un metodo vengono formulate a cose fatte ed hanno, proprio per questo, maggior forza. Nella fase della progettazione la trattazione per generi era stata ipotizzata soltanto come criterio per fronteggiare una produzione incredibilmente copiosa e con la naturale curiosità di appro-

fondire il rapporto, apparentemente così esplicito, del compositore Henze con quelle forme musicali negate nella maggior parte dei casi dalle avanguardie musicali a lui coeve. A mano a mano che arrivavano i saggi di Jungheinrich, di Krellmann, di Borio, della Palmer, di Mula e della Stoianova veniva alla luce una profonda ed inaspettata forma di concordismo che aveva la sua radice comune nell'attento studio degli scritti teorici di Henze. Questi ultimi sono spesso di una ricchezza e di una profondità tali che duole sinceramente che non siano accessibili in traduzione italiana. Per dare comunque al lettore un'idea della loro acutezza e originalità si è deciso di pubblicare in appendice una piccola antologia di questa saggistica e ci è gradito in questa circostanza rivolgere un particolare ringraziamento ad Angelo Bozzo che ha affrontato con competenza ed intelligenza veramente rare il difficile compito di queste traduzioni.

Testi di Henze non compaiono solo nell'appendice ma con una certa frequenza anche nel capitolo dedicato alle opere teatrali. Dalla lettura di queste pagine si potrà comprendere non solo che Henze è uno scrittore acuto e raffinato ma anche come, dopo più di trent'anni trascorsi in Italia, sia diventato in un certo senso un personaggio con due anime. In un bel saggio sulla cultura mediterranea di Henze, Franco Serpa illustra l'originalità e la profondità dell'osmosi tra latinità e germanesimo nel nostro musicista, ma la medesima dualità si può cogliere tangibilmente nel confronto tra i testi ufficiali di Henze qui recati in italiano e le pagine autobiografiche della lunga intervista che apre il libro. Questa autobiografia-intervista l'ho raccolta io stesso nel corso di lunghe conversazioni svoltesi per alcuni giorni nella casa del compositore a Marino. Quando mi fu consegnato il dattiloscritto ricavato dalla sbobinatura dei nastri registrati non mi trovai di fronte al solito problema di ridurre ad una prosa pubblicabile il flusso libero ed estemporaneo di una conversazione. Certo c'era anche questo, ma da quella prima stesura veniva fuori un Henze diverso che si esprime in una lingua sapida, ricca di umori italiani quasi popolareschi. Il confronto con i testi "tedeschissimi" tradotti era illuminante: non si trattava solo della differenza tra lingua parlata e lingua scritta, ma di una vera e propria trasformazione della personalità, con una accentuazione spiccata, sul versante italiano, del colore espressivo. Davanti a questo documento straordinario di una duplice natura mi è parso opportuno usare pochissimo la matita rossa, anche a costo di lasciar sussistere nel racconto situazioni sgheembe e non ben tornite. Una maggiore dignità sintattica avrebbe finito con lo stendere sul racconto un velame di grigiore e di conformismo ed un torto siffatto all'uomo e al musicista Henze non si doveva assolutamente fare.

Alla stessa esigenza di mostrare un ritratto dell'uomo e dell'artista

ubbidisce la cronaca di Montepulciano stesa da Gastón Fournier-Facio, che di Henze è stato per anni, nell'impresa di Montepulciano, il collaboratore più efficace.

I contributi di questo volume rispecchiano, nell'internazionalità della loro provenienza (vi compaiono, a parte una certa preponderanza tedesca, scritti di autori italiani, svizzeri, francesi, costaricani e americani), l'amplessimo raggio d'influenza esercitato dalla musica di Henze.

Gli autori dei saggi sono tutti amici: nel momento di chiudere il volume invio a ciascuno di loro un profondo ringraziamento ed una sincera espressione di stima.

*Torino, luglio 1986*

*Enzo Restagno*



## Nota dell'editore

Le traduzioni dei saggi di questo volume sono di:

Annalena Aranguren: *Utopia e pratica musicale: Henze a Montepulciano*, di G. Fournier-Facio.

Gianmario Borio: *Henze e la forma del concerto*, di V. Palmer-Füchsel.

Angelo Bozzo: *Tracce e segni. Alcuni tratti fondamentali dell'evoluzione artistica di H. W. Henze*, di H.-K. Jungheinrich; *Approccio alla lingua. Henze e i suoi poeti*, di W. Schreiber; *Realismo senza esclusioni. H. W. Henze e il teatro musicale*, di H.-K. Jungheinrich; *Su "Re Cervo"*, di H. W. Henze; *Il "Principe di Homburg"*, di H. W. Henze; *Una spiegazione sulla "Elegie für junge Liebende"*, di H. W. Henze; *Il nuovo teatro musicale*, di H. W. Henze; *[Die englische Katze]* *Dal diario di lavoro*, di H. W. Henze; *Il messaggio della musica*, di H. W. Henze; *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo (1983)*, di H. W. Henze.

Alice Ceresa: *Un linguaggio in moneta forte. Le composizioni corali*, di M. Nyffeler.

Dagmar Kaiser Gentile: *[Boulevard Solitude]* *La mia collaborazione con Henze*, di G. Weil; *La musica di "Boulevard Solitude"*, di K. Geitel; *[Der Prinz von Homburg]* *Nascita di un libretto*, di I. Bachmann; *[Elegie für junge Liebende]* *Il libretto*, di W. H. Auden e Ch. Kallman; *[Elegie für junge Liebende]* *Un commento personale*, di Ch. Kallman; *[We come to the River]* *Sulla violenza*, di E. Bond; *La musica come comportamento di resistenza*, di H. W. Henze; *La Repubblica Federale Tedesca e la musica (1967-68)*, di H. W. Henze.

Riccardo Morello: *I balletti*, di K. Geitel; *Le Sinfonie*, di H. Krellmann.

Giorgio Pugliaro: *Strategie narrative nel "Cimarrón"*, di I. Stoianova.

I saggi ripresi da altre pubblicazioni sono:

G. Weil, *La mia collaborazione con Henze* (titolo originale: *Über mein Zusammenarbeit mit Henze*, dal programma di sala per *Boulevard Solitude*, Bayerische Staatsoper Nationaltheater München, 16 marzo 1974).

K. Geitel, *La musica di "Boulevard Solitude"* (titolo originale: *Zur Musik von H. W. Henzes Lyrischen Drama "Boulevard Solitude"*, in K. Geitel, *Hans Werner Henze*, Berlin, Rembrandt-Verlag 1968, pp. 39-40).

H. W. Henze, *Su "Re Cervo"* (titolo originale: *Über Re Cervo in Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München, DTV 1984, pp. 35-40).

H. W. Henze, *Il "Principe di Homburg"* (titolo originale: *Der Prinz von Homburg*, dal programma di sala della Hamburgische Staatsoper 1959-60).

I. Bachmann, *Nascita di un libretto* (titolo originale: *Entstehung eines*

*Librettos*, dal programma di sala per *Der Prinz von Homburg*, Hamburgische Staatsoper 1959-60).

W. H. Auden e Ch. Kallman, *Il libretto* (titolo originale: *Geburt eines Librettos*, dal programma di sala per *Elegie für junge Liebende*, dello Schloss Schwetzingen Festspiele 1961).

Ch. Kallman, *Un commento personale* (titolo originale: *Ein persönlicher Kommentar*, *idem*).

H. W. Henze, *Una spiegazione sulla "Elegie für junge Liebende"* (titolo originale: *Eine erläuterung zur "Elegie für junge Liebende"*, dal programma di sala dello Bayerische Staatsoper Nationaltheater, München 1961).

F. D'Amico, *Henze e l'orologio* (dal programma di sala per *Il Giovane Lord*, Teatro dell'Opera, Roma 1965-66).

I. Bachmann, *Il libretto del "Giovane Lord"* (*idem*).

F. Serpa, *Henze e il mito* (dal programma di sala per *I Bassaridi*, Teatro alla Scala, Milano 26 marzo 1968).

W. H. Auden e Ch. Kallman, *Il libretto dei Bassaridi* (*idem*).

E. Bond, *Sulla violenza* (titolo originale: *Über Gewalt*, dal programma di sala per *We come to the River*, Stadtische Bühnen Nürnberg Musiktheater 1980-81).

H. W. Henze, *"We come to the River"* (da H. W. Henze, *Musik und Politik* cit., pp. 255-69).

H. W. Henze, *Dal diario di lavoro* (brani tratti da *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-82*, S. Fischer Verlag, Frankfurt a.M. 1983, pp. 82-3 e 94-123).

H. W. Henze, *Il messaggio della musica* (titolo originale: *Die geistige Rede der Musik*, in H. W. Henze, *Musik und Politik* cit., pp. 52-61).

H. W. Henze, *La musica come comportamento di resistenza* (titolo originale: *Musik als Resistenzverhalten*, *idem*, pp. 94-101).

H. W. Henze, *La Repubblica Federale Tedesca e la musica (1967-68)* (titolo originale: *Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik (1967-68)*, *idem*, pp. 126-34).

H. W. Henze, *Johann Sebastian Bach e la musica del nostro tempo (1983)* (titolo originale: *Johann Sebastian Bach und die Musik unserer Zeit (1983)*, *idem*, pp. 361-8).

Gli esempi musicali da *El Cimarrón*, *Fünf neapolitanische Lieder*, *Being Beauteous* e *Versuch über Schweine* sono tratti da edizioni della Musikverlag B. Schott's Söhne, Mainz.

L'editore ringrazia le Sovrintendenze dei Teatri e le case editrici per l'auto-rizzazione a riprodurre i testi citati.

Per la riproduzione del dipinto di copertina (Francis Bacon, *Statue and Figures in a Street*) un ringraziamento particolare all'autore e alla galleria Marlborough Fine Arts di Londra.

## PARTE PRIMA

### *La vita*





*Una biografia raccontata dall'autore  
e raccolta da Enzo Restagno*

*Sei nato nel 1926 a Gütersloh in Vestfalia. I luoghi della tua infanzia sono Gütersloh, Bielefeld e questa regione. Tuo padre era un maestro di scuola, eravate una famiglia numerosa, che viveva in provincia. Mi piacerebbe che rievocassi un poco l'ambiente nel quale sei nato e hai vissuto i primi anni della tua vita.*

Gütersloh, il luogo di nascita, l'ho conosciuto solo pochi anni fa. I miei genitori si erano sposati lí, lavoravano lí: mio padre come maestro di scuola elementare e mia madre come dattilografa. Si sono trasferiti a Bielefeld, vicinissima del resto, quando avevo uno o due anni. Di Bielefeld, che è una città di acciaierie e di industrie moderne, sede oggi di una università di avanguardia, non so praticamente niente, perché non ci sono mai più ritornato; ricordo però qualcosa degli anni prima di andare alla scuola elementare, e dei primi anni trascorsi in quella casa. Ricordo la strada che dovevo fare per andare a scuola dove avevo una dolcissima, intelligentissima maestra che amavo molto. Quando avevo sette anni mio padre, che insegnava in una scuola d'avanguardia dei Socialdemocratici, una cosiddetta Freieschule, ha dovuto lasciare il suo posto con l'avvento del Nazismo ed è stato mandato, non voglio dire al confino, ma in un paese molto meno attraente di una città come Bielefeld, e lí, a Dünne, ho passato alcuni anni. Cominciai a frequentare il ginnasio in una piccola città che si chiamava Bünde, dove sono ritornato in occasione della morte di mia madre dieci anni fa. A rivisitarlo questo paese mi è parso ancora più terribile di come lo ricordavo; di una scarsezza, di una non bellezza, di uno squallore! Ci sono dei piccoli boschi, un po' di grano sui campi, ma nelle case la modestia è liberamente accettata e questa mancanza di piacevolezza fa certamente parte di un paesaggio tenuto e lavorato ancora oggi secondo i termini del dottor Martin Luther.

*Nella scuola queste radici della civiltà protestante erano molto forti; come si intrecciavano con le minoranze cattoliche?*

Bielefeld era una città puramente evangelica, ma la frontiera passava poco più in là e Bielefeld era sotto la giurisdizione regionale di Münster. Münster, la sede del cattolicesimo più nero, più duro, provato dalla guerra dei Trent'anni; le vibrazioni, le conseguenze di quell'epoca lontanissima vivono ancora nella mente della gente.

*Com'era l'ambiente della tua casa, con questa famiglia numerosa, col padre, la madre, i fratelli, le sorelle...*

Beh, tanto per cominciare io ero il primo e mi sono sempre visto trattato molto bene, e un anno e mezzo dopo il mio arrivo è venuto un secondo fratello, con il quale ho avuto una vita armoniosissima; due fratelli piccoli che crescono e vivono insieme fino al momento di diventare adulti, poi gli interessi e le tendenze li separano. Questo fratello minore voleva assolutamente diventare aviare nelle forze aeree del Reich mentre io volevo suonare la musica da camera e scriverla e vivere una vita completamente lontana e diversa.

*E gli altri quattro erano tutti fratelli o c'erano anche delle sorelle?*

La terza che venne era una sorella, poi sposata, poi un altro fratello che fa il rappresentante per un'industria di tessuti. E poi c'è un'altra sorella con la quale ho molti contatti; si è sposata con un siriano e ho dovuto aiutarla molto e questo mi ha portato a solidarizzare con lei e anche con i figli dei quali sono il padrino. È una famiglia che funziona. E poi c'è un altro figlio che mio padre non ha potuto conoscere perché è morto in guerra: si chiama Jürgen, fa lo scenografo ed ha studiato con Lila de Nobili. Sento di somigliargli parecchio ma c'è una differenza fondamentale: lui non ha conosciuto il padre, ignora quindi il desiderio di... riuscire a resistere al criticismo di questo signore e conseguentemente il desiderio di superarlo dimostrandogli la superiorità di quel figlio che era tutto il contrario di quello che lui sperava.

*Quindi c'era una specie di conflitto tra te e tuo padre, cosa che capita in molte famiglie del resto.*

Sì, sì, prima sembrava che andasse tutto molto bene; aveva comprato perfino un pianoforte, bellissimo da vedere, ma funzionava malissimo, costava pochissimo...

*Ma lui come maestro di scuola conosceva anche la musica, no?*

Suonava un po' il violino, poi aveva amicizie nel mondo della musica, perché il padre di uno dei suoi allievi era un commediografo e loro erano amici. Però ha fatto anche tante sciocchezze e allora la mia costernazione, il mio dissenso, per non dire di più, furono abbastanza forti. La mancanza di solidarietà da parte sua mi ha fatto un enorme danno, perché sono uscito dalla mia famiglia senza quel consenso che tutti, più o meno, ricevono per quello che fanno. Dai

miei genitori io invece ho avuto soltanto dissenso, sospetto, preoccupazione e sfiducia.

*Questo significa che molto presto tu manifestavi una tendenza diversa, desideravi occuparti di musica. Quando il tuo interesse per la musica è diventato così forte da farti sentire estraneo all'ambiente della famiglia, da sentirti in contrasto con loro?*

C'è un avvenimento abbastanza elementare nel quale col passare del tempo sempre più riconosco una situazione chiave nella mia vita di musicista e di uomo. Quando avevo dieci anni mi hanno dato un insegnante per il pianoforte, un venditore di sigari che nelle ore libere dava anche lezione di pianoforte; le dava a me, alle due figlie di un collega di mio padre, a due altre persone della mia età.

*Ti ricordi il suo nome?*

Sì, Albert Hüing.

*Ed era un musicista dilettante?*

Sì, mi era molto antipatico in fondo; poi era anche un seguace di Hitler, ma quello che diceva sulla musica in generale era interessante, conteneva informazioni e anche cose pratiche, più utili ancora della tecnica di suonare il pianoforte.

*Ma lui ti ha insegnato le primissime cose della musica, a leggere le note, e a suonare il pianoforte.*

Sì, e anche un po' di armonia tonale. Comunque tutti i mercoledì lui andava in un paese vicino a suonare il pianoforte in un trio composto da lui, dal medico condotto di quel luogo e da una baronessa che si chiamava Von Bories. Io ero portato lì per girare le pagine al mio insegnante.

*E cosa suonavano?*

Suonavano sempre, era un rito, senza mai provare: si suonava come si mangiava una zuppa, un gelato, un trio di Haydn, o Mozart o l'uno e l'altro e poi in mezzo un Beethoven, e poi alla fine un moderno, che era Smetana, Dvořák, Reger.

*Per eseguire queste musiche dovevano suonare discretamente.*

Non mi ricordo più, avevo sempre molto da fare a trovare la pagina giusta e a girarla e poi c'era un momento emozionante: sempre dopo il Beethoven, c'era una pausa durante la quale nella stanza accanto si prendeva una tazza di the, un biscotto, qualcosa così, e c'era anche la moglie del medico. Questa signora era un'ebrea e questa famiglia viveva nel terrore che potessero venire a prenderla un giorno o l'altro.

*Hai continuato a lungo a studiare la musica con questo maestro?*

Odiavo queste lezioni di pianoforte, odiavo lui, era veramente una persona poco entusiasmante e poi, quando morì mia nonna, ci fu il lutto di casa per un anno e per tutto quel tempo non si poteva suonare il pianoforte. Ed è stato precisamente in quell'an-



no che ho scoperto il mio amore per la musica.

Cominciavo a scrivere pezzi per i miei colleghi di classe, poi venivano a casa dove facevamo in piccolo le cose che faceva quel medico condotto il mercoledì. Poi a un certo punto il medico mi ha invitato ad ascoltare, in un altro paese che si chiama Herford, le serate in cui il giudice comunale, il vicesindaco, lui e un farmacista suonavano dei quartetti. Là mi sentivo bene; mi piaceva che a casa facessero la musica non come passatempo ma come attività culturale.

Comunque, a casa mia, puoi immaginare un maestro di scuola quanto pigliava al mese. Cresceva il numero dei figli, si viveva molto malamente; mi ricordo le vacanze estive che passavo lavorando nel giardino di mio padre. Alle volte, verso l'imbrunire, mi dava il permesso di andare a fare un bagno in una piscina a cinque chilometri di distanza, puzzolente, piena di zanzare e con il sole ormai dietro gli alberi. Quando tornavamo a scuola si doveva fare un tema su come e dove si erano trascorse le vacanze. C'era chi era andato a Venezia, in montagna, al mare eccetera, mentre io e mio fratello dovevamo sempre restare a casa. Questo ha fatto su di me un effetto tale che ancora oggi non sono in grado di fare una vera vacanza, non so nemmeno che cosa sia o come sia fatta. Non l'ho mai fatta in vita mia, mai potuto farla.

*Tuo padre quando è partito per la guerra, subito?*

Lui all'inizio è stato ferito in Polonia: sembrava che non dovesse mai più fare il soldato ma poi lo hanno richiamato nel '44. Quanto a me, invece, mi hanno arruolato nel gennaio del '44.

Prima però ti devo raccontare che sono stato invitato a lasciare le medie per mancanza di risultati negli studi. Eravamo nel 1942 e da Bünde ero passato alla scuola media di Bielefeld. Per andare in città dovevo percorrere cinque chilometri in bicicletta, poi lasciavo incatenata la bicicletta alla stazione finale del tram e con tre quarti d'ora di tram arrivavo a Bielefeld. Lì ho ritrovato alcuni amici dei primi due anni delle elementari e anche loro mi hanno riconosciuto.

Eravamo tutti quanti patiti per la musica, per la letteratura, ed è nato un giro di amici meraviglioso del quale ricordo un ragazzo che suonava il flauto e a casa sua potevamo fare musica finché si voleva e invitare amici. Il padre era il direttore di una scuola di artigianato. E lì ho visto un'altra volta questa cosa che mi affascinava enormemente, la borghesia tedesca che ha una cultura. La borghesia tedesca che suona e capisce la musica, che va ai concerti, ascolta e sa di che si tratta. Vanno al teatro per sentire una nuova partitura o un nuovo cantante o un nuovo direttore in un coinvolgimento stretto che fa quasi parte dell'aria che respirano, mentre per me tutte quelle cose erano solo dei desideri ai quali non potevo arrivare praticamente mai, perché ero fuori, emarginato.

*E questo è stato il primo contatto con la borghesia colta del tuo paese?*

Sì.

*Un contatto che ti ha fatto molta impressione.*

Sì, molta impressione. Anche una certa invidia che non ho mai potuto superare e che forse alla luce dei miei sviluppi più tardi spiega un atteggiamento critico abbastanza combattivo.

Nella mia classe c'era il figlio del direttore della libreria municipale. Costui era veramente un nazista. Il figlio si chiamava Adalbert Rangot e fregava dalla biblioteca amministrata da suo padre i libri proibiti custoditi nel cosiddetto armadio dei veleni. Così leggemmo Wedekind e Brecht, Hofmannsthal, Döblin, Trakl e tutta quella letteratura che esprime più di qualsiasi altra cosa lo spirito della Germania negli anni dopo la grande guerra, uno spirito rinnovatore che difende la libertà dell'immaginazione, contro i meccanismi burocratici prussiani. Mio padre quando ha scoperto nella mia camera, nascosto sotto il letto, un Wedekind, *Frühlingserwachen* forse, non ricordo più, ha telefonato a quell'altro e si sono ripresi i libri; non ci hanno puniti, ma ci hanno tolto per sempre la possibilità di leggere quegli autori, per sempre: per fortuna non era poi per sempre.

*Questo accadeva prima della tua chiamata sotto le armi, che avvenne nel gennaio del 1944.*

Sì, si è trattato di un periodo romantico fatto di adorazioni, naturalmente anche di amori non confessati, non completati, e tante composizioni.

*Scrivevi tanta musica?*

Sì e la suonavamo una volta sola come fanno i dilettanti, senza nessun commento.

*Ma intanto la tua educazione musicale non era cresciuta, non avevi studiato oltre che con questo maestro di pianoforte. Le tue basi professionali erano modeste: sapevi suonare un po' il pianoforte, avevi qualche elemento di armonia e basta, insomma eri un dilettante che aveva una gran voglia di scrivere musica.*

E non mi sarei mai permesso di farla vedere a questo maestro. Ho perso tanto tempo con quelle composizioni, con quelle prove e poi cantavo anche nel coro della città di Bielefeld. Loro facevano, ora nella mia memoria, dei concerti meravigliosi; questi amateurs che tre volte la settimana andavano lì a studiare eseguivano il *Requiem* di Verdi, o Bach o quello che sia.

*Veniamo all'episodio cruciale, il tuo arruolamento sotto le armi.*

Ah sì, allora nel gennaio del 1944 mi giunse questa lusinghiera chiamata e io sapevo più o meno che la guerra andava male. Prima del servizio militare ti facevano fare tre mesi di addestramento che era molto peggio del servizio stesso e questo si svolgeva in Polonia.

Era terribile, nevicava, faceva freddo; venti gradi sotto zero e non si sapeva bene neanche cosa si stava facendo lí. Poi dovevamo scavare le trincee in una terra completamente gelata fino a 30 centimetri sotto il ghiaccio. Ogni tanto mi sembrava di sentire il rullo dei cannoni dell'Armata rossa che avanzava per liberarmi.

*Davvero?*

Sí, sí, veramente.

*Quindi i nemici ti sembravano i liberatori.*

Sí, molto. Il comandante di questo campo di concentramento mi chiamava spregevolmente «der Blechpuster», quello che sta chiuso dentro una tromba, un trombettiere.

Quando il periodo di addestramento fu finito, ho detto «adesso, quando mi chiameranno al servizio militare mi ammazzo, cerco di andare in Svizzera...», tutte quelle cose lí, invece poi è arrivato questo foglio, ho pianto molto e sono partito.

*E dove hai preso servizio? In che tipo di unità?*

Carri armati. A Magdeburg, poi mi hanno fatto specializzare nei segnali Morse e questa specializzazione di radiotelegrafista è quella che mi ha salvato la vita perché verso la fine della guerra tutti i miei compagni sono stati mandati a combattere una battaglia nel Burgenland, verso l'Ungheria, dove c'era un nuovo tipo di carro sovietico che li ha fatti saltare in aria tutti quanti. Di quella compagnia sono rimaste solo sei persone e una di quelle sono io.

A Bielefeld in quella scuola non lavoravo piú e alla fine non mi chiedevano neanche piú di presentare i compiti perché ormai sapevano che io ero patito per la musica.

*Ma tu pensavi in quel momento realmente di fare il musicista nella tua vita?*

No, no.

*Cioè vivevi per la musica ma non sapevi ancora cosa avresti fatto.*

Sí, per me era... è difficile dirlo. Comunque non era ancora un progetto, era una realtà al di fuori di quello che avevo. Allora questo direttore del Realgymnasium un giorno ha chiamato mio padre per dirgli che era inutile che io restassi in quella scuola perché non facevo i compiti, ero indietro di un anno, sia in latino, sia in matematica, per non parlare di geometria, fisica, eccetera eccetera e quindi consigliava di togliermi dalla scuola e di farmi studiare musica, direttamente senza aspettare la fine del ginnasio.

Quando mio padre me lo ha riferito io ho detto che avrei voluto fare la maturità, perché solo cosí avrei poi avuto la possibilità di andare a studiare la musica, preferibilmente nella Musikhochschule di Colonia che per noi era il luogo piú prestigioso per studiare, ma il direttore ha detto che era inutile. Anche se mi avessero promosso, non avrei neanche in due anni potuto recuperare, ero dato per un



caso perso. Allora mio padre ha deciso senza discutere con me di mandarmi in una scuola di musica per banda delle SS a Braunschweig. Io non sapevo neanche che cosa fosse ma facevo quello che mi dicevano e il maestro di musica del ginnasio ha scritto una lettera a mio padre suggerendo come alternativa di mandarmi in una scuola statale di musica, sempre a Braunschweig, alla quale si poteva accedere anche senza la maturità. Allora mi hanno mandato in questa scuola dove si tiravano su i suonatori per le orchestre.

*E che cosa studiavi in questa scuola?*

Pianoforte e come strumento complementare percussione e molta teoria con un maestro locale, un piccolo compositore abbastanza simpatico della cappella e del teatro dell'opera locale.

*Che tipo di teoria studiavi, armonia soltanto o anche contrappunto?*

No, solo armonia: lui era un allievo di Ludwig Thuille che aveva pubblicato un libro di armonia che era il mio *Gradus ad Parnassum*. Era simpatico ma non avrei mai osato fargli vedere le mie composizioni che continuavo a scrivere di nascosto per gli amici di questa scuola dove le suonavamo una volta e basta.

*Senti, tutte queste partiture giovanili che fine hanno fatto? Sono scomparse o esistono ancora in qualche posto?*

Sono tutte scomparse ma devono essere da qualche parte.

*Non le hai distrutte insomma?*

No, no, forse non ci sono più, non so: ci dovrebbe anche essere un'opera in un atto scritta prima di andare al servizio militare.

*Su che argomento?*

Si chiamava *La lira di Palamede*.

*E il libretto da dove veniva?*

Dal figlio, morto poi in guerra, di quell'amico di mio padre che faceva il commediografo.

*Quanto tempo sei rimasto nella scuola di Braunschweig a studiare pianoforte, teoria e percussione?*

Fino a tutto il '43, e mi ci trovavo anche abbastanza bene.

*Oggi ripensando a quegli anni che cosa ti sembra di aver imparato?*

Beh, la cosa migliore erano le lezioni di pianoforte con un maestro abbastanza abile che si chiamava Schacht, come il banchiere.

*Che cosa studiavi col pianoforte? Non so, il "Clavicembalo ben temperato", il "Gradus ad Parnassum", le Sonate di Beethoven?*

Pochi pezzi, perché si lavorava molto seriamente. Qualche volta ho avuto la chance di suonare i piatti nell'orchestra del teatro perché mancavano molti strumentisti in quel periodo. Ho fatto molta pratica e imparato molte cose. Adesso, guardando indietro, devo dire che non era neanche male vivere tra strumentisti; conoscevo i loro problemi tecnici, le loro speranze.

*Ma tu sei rimasto in questa scuola fino al momento del servizio*

*militare, che è poi durato circa un anno, se non mi sbaglio.*

*E durato fino all'armistizio, fino alla primavera.*

*E quando è arrivato l'armistizio tu sei stato fatto prigioniero dagli inglesi?*

Sì. Ma quello che ti volevo dire è che se mi avessero consentito di rimanere a scuola, permettendomi di prendere la maturità, anche con un ritardo di uno o due anni, avrei potuto andare a studiare a Colonia; invece mi hanno tolto dalla scuola e mi hanno mandato lì. I ragazzi che frequentavano le medie superiori furono risparmiati dal servizio militare fino all'ultimo momento e quindi i miei coetanei non hanno mai fatto il servizio militare, perché al massimo diventavano ausiliari dell'Aeronautica.

*Tu invece, essendo stato tolto dalla scuola, sei stato richiamato.*

Ero nella categoria di quelli che erano panettieri, operai eccetera e quindi ho fatto il mio servizio militare con loro, vivendo tutto quanto con loro e nel loro stato d'animo. Comunque tutto è finito e sono tornato a casa dove la prima cosa che ho trovato era una famiglia senza padre, perché lui non è mai più tornato.

*Tuo padre era disperso o dato per morto?*

Disperso. Sul fronte russo. C'era stata una grossa battaglia sopra Danzica dove l'esercito rosso ha praticamente spinto le armate tedesche nel mare e queste hanno cercato di mettersi in salvo sulle navi da diporto del turismo estivo, ma i russi li hanno affondati tutti, così probabilmente è rimasto lì, non si sa bene.

Io dovevo guadagnare qualcosa da vivere per mia madre e cinque figli non ancora in grado di lavorare; ho lavorato per l'esercito inglese caricando casse dalla mattina alla sera per molti mesi, finché nell'autunno dello stesso anno hanno riaperto i teatri, piano piano, così, qualche cosa di qua e di là e io ho avuto la fortuna, tramite raccomandazioni di amici del mondo borghese di Bielefeld, di poter suonare per il professor Hoffman, il direttore musicale generale della città, che mi ha assunto come pianista. Ho dovuto lavorare moltissimo e senza quasi niente da mangiare. Si stava malissimo, però avevo sempre un pochino di soldi per comprare almeno quello che il mercato di razionamento ammetteva. È questo fino alla primavera del '46 quando con l'aiuto di amici che avevo conosciuto lì, profughi venuti da Berlino, ho potuto andare nella zona americana e presentare le mie composizioni ancora abbastanza dilettantesche a Fortner e lui mi ha preso come allievo trovandomi una specie di borsa di studio nell'istituto dove insegnava, l'istituto per la musica ecclesiastica luterana di Heidelberg.

*Con lui hai cominciato a studiare la composizione con un maestro importante, accademicamente. Quindi hai cominciato a studiare anche il contrappunto.*



Sì. Questo non si dovrebbe dire ma purtroppo lui non mi era molto simpatico.

*Però era un sapiente, un grande professionista e da lui hai imparato un mestiere eccellente. Ma che cosa ti insegnava dandoti lezione?*

Mi sono sempre sentito abbastanza ostile.

Durante la guerra, pensa un po', aveva fatto delle tournée con una orchestra da camera per i soldati al fronte, suonando Vivaldi, Corelli, Bach, il che era considerato una specie di collaborazionismo. Il fatto lo angosciava profondamente ed in questa posizione di isolamento si trovava a disporre di molto tempo, poteva darmi quindi moltissime lezioni. Credo di averne prese quattro alla settimana: era un corso accelerato che mi ricordo come una specie di imposizione, un blocco di informazione abbastanza tremendo, e alla fine di quell'estate sono praticamente crollato, a un certo punto non potevo più capire niente.

*Ma che cosa ti insegnava?*

A Heidelberg c'era un sacco di cose che si possono solo augurare a ogni studente di composizione: suonare cantate di Bach nelle chiavi antiche sul pianoforte, sinfonie di Beethoven al pianoforte, contrapunto anche molto complesso, l'armonia purtroppo no, non era molto di moda allora, lo è molto di più oggi e quando compongo mi capita di scoprirla quasi come una entità sconosciuta.

*A quali autori faceva riferimento Fortner per lo studio del contrapunto?*

Palestrina naturalmente, oppure Monteverdi, Orlando di Lasso e poi Fux.

*A quell'epoca la tua conoscenza della letteratura musicale dove arrivava? Parlando dei tuoi esordi hai citato dei nomi che andavano fino a Reger, ma nel frattempo forse eri andato più avanti, conoscevi altre cose.*

Beh, Hindemith. Non si poteva neanche nominarlo, però si poteva comprare sottobanco nel negozio di musica; c'erano delle partiture che si potevano comprare da Schott solo per ordinazione durante gli anni del nazismo.

*No, io parlo di quando tu studiavi con Fortner. Tu non conoscevi quasi niente della musica moderna, niente Stravinsky, niente Schoenberg.*

Avevo un'edizione per pianoforte e violino della *Berceuse* dell'*Uccello di fuoco* di Stravinsky attraverso la quale cercavo di capire se questa era la musica moderna e poi mi sono comprato, sempre sotto banco, alcune sonate per pianoforte di Hindemith.

C'erano delle radio che era vietatissimo ascoltare, specialmente la BBC, ma anche la radio svizzera, che trasmettevano espressamente per la Germania la musica che il nazismo aveva proibito. Una volta

ho sentito per esempio *Le Sacre du printemps* ma non ricordo più niente, anche perché con un orecchio si doveva stare attenti ai passi sulla scala. Ascoltare una radio dall'estero era vietatissimo, si poteva finire impiccati. Ricordo di aver ascoltato Alban Berg, gli *Altenberg Lieder*, dalla Svizzera. Cose che mi commuovevano non solo per la loro autentica bellezza, ma anche forse per questo brivido che mi procurava il divieto. Per me la musica è sempre stata qualcosa di proibito, di antiufficiale e di sovversivo, qualcosa che appartiene a quelli che non stanno in regola con la vita ufficiale.

*Il 1946 è anche considerato l'inizio della tua carriera di compositore in senso ufficiale, perché in quell'anno cade il "Kammerkonzert" per flauto e pianoforte che poi viene preso dall'editore Schott.*

Avevo scritto questo pezzo e l'ho portato a Darmstadt dove fu eseguito nell'ultimo concerto della stagione e l'esecuzione mi procurò il primo contratto con Schott.

*In quello stesso periodo, cioè proprio agli inizi della tua carriera di compositore, ci sono due episodi dei quali vorrei chiederti qualcosa: uno è quello del famoso archivio della radio di Baden Baden dove tu hai avuto occasione di ascoltare della musica moderna attraverso i nastri che vi erano custoditi. Ponnelle, lo zio di Jean-Pierre, era il capo della commissione alleata di controllo ed è stato lui che ti ha permesso di ascoltare queste cose.*

Baden Baden era la capitale culturale ma non amministrativa della zona occupata dai francesi. Pierre Ponnelle, lo zio di Jean Pierre, era un bellissimo signore, capitano della Resistenza e proprietario di uno dei più bei vigneti di Bonn. La gente che lavorava alla radio veniva culturalmente controllata dai francesi per quanto riguardava le notizie. Nel reparto musicale c'era questo Strobel che era emigrato in Francia con sua moglie e che era poi tornato come un eroe dell'antifascismo tedesco e così gli avevano affidato il reparto musica e lui evidentemente ha fatto moltissimo, sempre con l'aiuto di Ponnelle che portava di persona le parti di orchestra delle prime cose di Britten o di Stravinsky che cominciavano a circolare. Era un posto dove si sentivano per la prima volta tutte queste bellissime cose: *Orfeo* di Stravinsky, la *Sinfonia in tre movimenti* diretta da Désormière e Honegger, li ho ascoltati lì e tutto quello che si sentiva era talmente bello, talmente nuovo ed entusiasmante che non si poteva neanche cominciare a fare distinzioni: era troppo presto e le impressioni erano troppo nuove, troppo belle. Ci sono tornato varie volte, in treno, chiedendo il permesso di riascoltare i nastri.

*L'altra domanda che volevo farti si riferisce a Leibowitz che è un'altra persona alla quale devi molto, credo, per averti rivelato tante cose. Come è stato l'incontro con Leibowitz a Darmstadt? Lui è arrivato la prima volta nel '47.*

Si conoscevano già alcune opere di Schoenberg che prima in Germania non erano mai state eseguite. Parte di queste opere le si ascoltava su nastri o dischi ma si sentivano anche molte cose eseguite lì in concerto e Leibowitz aveva un gran talento di insegnante, rendeva estremamente eccitante, nuovo e liberatorio tutto quello che significava dodecafonia in quel momento, insomma, lui trasmetteva un'idea della dodecafonia e anche del sistema schoenberghiano che faceva valere attraverso l'analisi delle opere e delle partiture. Mi ricordo molto bene un'analisi abbastanza profonda delle *Variazioni* opera 31 per orchestra nelle quali individuava una possibilità di liberazione e una specie di invito all'espressione personale, molto democratica e molto incoraggiante, e un simile atteggiamento ho visto anche in una persona che mi è rimasta molto amica, Josef Rufer. Lui è una delle poche persone che mi sono rimaste sempre fedeli, anche durante gli sviluppi più tardi della mia attività. Ero abbastanza scosso e inorridito dal modo nel quale la scuola di Darmstadt ha trattato il messaggio schoenberghiano sino alla eliminazione di Leibowitz e di Rufer dalla piazza, fino al famoso «Schoenberg est mort» di Boulez.

Comunque con persone come Rufer e Leibowitz mi sono potuto sentire molto a mio agio, come invitato a sviluppare le mie proprie forze di produzione indipendentemente da qualsiasi questione di stile ma solo con il rigoroso rispetto di certe regole della tradizione della musica mitteleuropea da Mozart a Beethoven, a Brahms, a Schoenberg, a noi oggi.

*Questo non è molto chiaro, mi piacerebbe che dicessi qualcosa di più in questo senso. Attraverso Leibowitz e Rufer la musica dodecafonica non era in contrasto con la tradizione?*

Per niente. Era un tentativo, sembrava una via, la possibilità di una tecnica che permetteva di continuare a pensare la musica nel contesto dialettico del sinfonismo mitteleuropeo con l'idea che anche dopo la distruzione del sistema funzionale nell'armonia, situazioni di contrasto e di dialettica nel senso della tradizione beethoveniana, hegeliana, erano ancora possibili.

*Questo perché in qualche modo rimanevano le forme tradizionali del sonatismo classico, sopravviveva cioè lo spirito dialettico della grande tradizione musicale tedesca.*

Sì, rimaneva non solo come una delle tante possibilità, ma come una specie di parametro generale per un punto di arrivo.

*Per questo, credo, i tuoi primi lavori adottano le forme della tradizione. A questi primissimi anni tuoi appartengono non solo il "Kammerkonzert", che ho ricordato prima, ma soprattutto le prime due sinfonie e allora era piuttosto raro che un compositore giovane scrivesse delle sinfonie. C'era, se ho interpretato bene il tuo pensiero,*



*la volontà di conservare queste grandi forme della tradizione, come poi tu hai sempre fatto, perché sei tra i compositori contemporanei quello che ha scritto un gran numero di sinfonie, di concerti, di opere quindi che conservano queste forme della tradizione.*

*Un tuo lavoro di quegli anni che ha un significato importante, mi pare sia la cantata "Apollo et Hyacinthus", su testo di Trakl. Qui nasce un rapporto con un poeta importante, il primo di una lunga serie di grandi poeti che poi hanno alimentato la tua musica. Come nasce questo rapporto con Georg Trakl?*

Beh, in quell'epoca nessuno pensava a Trakl, credo, ma io avevo conosciuto Trakl per via del furto del mio compagno di scuola.

*Ah, sí, è vero, era uno degli scrittori chiusi nell'armadio dei veleni?*

Avevo copiato a mano un sacco di queste poesie e anche durante il mio servizio militare se avevo qualche ora libera o qualche giornata di permesso cercavo di musicare Trakl. Ho scritto vari canti per tenore e organo, perché in quel tempo eravamo in un paesino dove c'era un organo in una chiesa e nella compagnia militare un tenore: lui ha cantato queste cose e io l'ho accompagnato. Ma per me Trakl, che ancora oggi vedo accostato da giovani compositori, è una specie di effetto collaterale dell'hölderlinismo di oggi. Hölderlin è un poeta politico, Trakl invece è un emarginato inorridito da quello che lo circonda; forse, se questa parola complicata e difficilissima si può usare, un "decadente", nel senso che non vede più che colori, non sente più che atmosfere, visioni. Non c'è più una nostalgia per qualcosa di diverso, non c'è più il desiderio di un cambiamento, è una specie di stato di decadenza, di decomposizione, di crollo assoluto nel quale l'individuo comincia a rinunciare ai suoi diritti. Trakl è morto suicida durante la guerra. Era un ufficiale farmacista dell'esercito e si è ammazzato con un'overdose di non so che cosa.

*C'è un'altra cosa che volevo chiederti e dobbiamo arretrare di un anno tornando al 1948: in quell'anno, mi pare ad Amburgo, tu hai avuto l'occasione di vedere i balletti del Sadler's Wells.*

Sí. Con la compagnia di Frederick Ashton c'era Margot Fonteyn, Moira Shearer.

*So che si è trattato di una cosa importantissima che ti ha segnato profondamente. Vedere un grande balletto, molto elegante, molto bello da parte di un giovane di 22 anni che poi doveva diventare compositore di tanti balletti... Potresti rievocare più che l'episodio, l'impressione suscitata?*

Sembra così inverosimile tutto questo perché nessuno si immagina quei tempi. Eravamo appena dopo la riforma economica: improvvisamente si potevano comprare delle cose nei negozi, mentre prima non era possibile. Tutti partivano con 60 marchi: ogni cittadino della Germania aveva la stessa somma e c'erano delle industrie che aspetta-

vano solo questo dalla riforma della moneta. A Darmstadt nel '48 erano venuti alcuni di questi cosiddetti Kulturoffizierien dell'armata britannica, persone che ancora oggi vedo a Londra, e mi hanno invitato ad Amburgo a vedere la prima tournée del balletto Sadler's Wells che poi divenne due o tre anni dopo il Royal Ballet. Io ci sono andato ed è stato per me come l'aprirsi di un sipario su qualche cosa di straordinario che avevo forse sospettato che potesse esistere, ma mai sperato di vedere veramente con i miei occhi.

*Ti ricordi che balletto era?*

Era *Scènes de Ballet*, musica di Stravinsky scritta negli anni Quaranta in America. Schmidt-Isserstedt dirigeva l'orchestra della radio ed era tutto molto ben fatto, ben illuminato. C'era la coreografia di Ashton, un altro pezzo sulle *Variazioni sinfoniche* di Franck e una cosa dell'attuale repertorio che si chiamava *Dante-Sonata* di Liszt. Sono rimasto lì una settimana a vedere tutte le repliche.

Per me questa idea che i corpi umani si potevano muovere in armonia con la musica, che la musica aveva questa relazione con il fisico, con i muscoli, con il sangue che scorre, con i palpiti, con i polmoni che respirano, che esprimesse questo desiderio di alzarsi dalla terra, di volare, tutte queste idee sono diventate per me qualcosa che mi ha intrigato per molti anni e il mio arrivo al teatro è partito proprio dalla danza. Per me in quel momento l'opera era inimmaginabile perché i cantanti non erano belli fisicamente, avevano il doppio mento, erano grassi e io credevo che la bellezza fisica di un corpo umano avesse qualcosa a che fare con la bellezza fisica di una partitura.

*Ma poco dopo a Berlino, se non vado errato, hai conosciuto Tatjana Gsowskij.*

Sì, all'inizio del '50 o alla fine del '49.

*Cosa ha significato conoscere Tatjana Gsowskij, come l'hai conosciuta?*

All'Opera di Stato, il teatro che sta vicino alla stazione dello zoo, si dava un mio atto unico intitolato *Das Wundertheater*, un intermezzo da Cervantes che funzionava abbastanza bene in teatro ed era già stato rappresentato nell'ovest della Germania.

Improvvisamente fu annunciata la prima a Berlino, io non ero stato invitato e non mi avevano neppure informato ma ci sono andato ugualmente dalla lontana Costanza dove stavo sotto contratto in un teatro di prosa nel quale facevo musica di scena. Ho conosciuto la Gsowskij alla prima nel foyer del teatro e lei mi ha invitato a prendere il the. Aveva già sentito parlare di me, quello che aveva sentito a teatro le era piaciuto; durante questo the mi ha chiesto cosa stavo facendo. Io avevo appena ricevuto un telegramma che mi informava che il teatro di Costanza era andato in bancarotta: non valeva la pena di tornare, tanto valeva dunque rimanere a Berli-

no. Lei mi ha offerto una stanza nella sua casa, piccolissima con un piccolo lettino e lí ho scritto la mia terza sinfonia seduto sul letto, con la porta di fronte e accanto la sala dove dalla mattina alla sera si suonavano i valzer, i galop per la scuola di ballo da lei diretta. Lí ho passato questo inverno lunghissimo e freddissimo.

*In questo anno così lungo, freddo e scomodo che hai descritto hai anche incontrato Bertolt Brecht. Quali sono stati i tuoi rapporti con lui?*

Rapporti purtroppo non si possono chiamare, cerco di ricordare come ho conosciuto Dessau, un musicista di Brecht che mi ha portato da lui. Sai allora non c'era ancora il muro, c'erano rapporti ancora normali fra tutti e si poteva andare da una parte all'altra della città. Era molto bello in quel periodo, c'era una prima allo Schiller-theater e la platea era piena di ufficiali russi, elegantissimi, coltissimi, americani, inglesi, e francesi. Era molto vivace il clima culturale a Berlino nel 1950, enormemente vivo.

Credo di aver conosciuto Dessau tramite i miei amici Jockisch e i coniugi Weil, un regista e la sua compagna Grete Weil. Ho conosciuto Dessau in casa loro a Berlino Ovest e lui mi ha invitato a venire alle prove dell'*Hofmeister* di Lenz. Ci sono andato spesso e osservavo Brecht mentre lavorava con gli attori e dopo siamo andati a mangiare da Höwe, un locale famoso in fatto di spie. Incredibile, sembrava il Romanischekaffee 20 anni dopo, e lí Dessau mi ha presentato a Brecht, direi una bugia se dicessi che ci siamo scambiati piú che convenevoli.

*Da quello che mi hai detto sulla vita che facevi in quella cameretta un po' squallida nella casa di Tatjana Gsowskij deduco che nel 1950 tu eri povero, non avevi soldi.*

No, neanche una lira.

*Non avevi un soldo, eri un povero compositore già con una discreta reputazione, però ancora senza soldi.*

Senza una lira, senza niente.

*A un certo punto nella tua carriera è arrivato anche il successo, non solo un successo di stima con le esecuzioni in ambienti specializzati, ma un successo completo, e questo praticamente coincide con la prima opera, con "Boulevard Solitude" nel 1952.*

Sí, nel marzo del '52 a Hannover. Sí, questo era un successo di stima, come si suol dire. Alcuni critici sono stati molto simpatici; subito Stuckenschmidt ha scritto una specie di inno esagerando moltissimo, dicendo che per la prima volta dopo il *Wozzeck* eccetera. Una cosa del genere poteva anche far sbandare una persona. Sapevo di non avere che in minima parte la tecnica, l'esperienza e la cultura musicale di un Alban Berg. Il *Wozzeck* era nato e cresciuto in uno stato di contemplazione e maturità, mentre il mio pezzo era stato buttato giú di notte tra una prova e l'altra in teatro.



Vorrei tornare un momento al mio soggiorno a Berlino perché quella stagione finì con un crollo tremendo. Dovetti ammettere che non ero in grado di conquistare Berlino, che per un tedesco era allora quello che per un francese è Parigi, per un inglese Londra. I vari tentativi di trovare un lavoro andavano male; una commissione nella quale la Gsowskij aveva sperato per un balletto su Icaro da rappresentare all'Opera di Berlino Est non era stata presa in considerazione perché dopo questo mio piccolo Wundertheater pare che le autorità russe avessero detto che quella era musica del decadentismo occidentale o qualcosa del genere. Chissà se è vero o no; io ho sempre pensato che era semplicemente un modo di liberarsi di me perché non ero ancora all'altezza di scrivere un lavoro per l'Opera di Stato di Berlino Est.

Trovai finalmente un lavoro a Wiesbaden, in teatro, e durante questo periodo ho scritto *Boulevard Solitude* nelle ore libere.

*A Wiesbaden facevi il maestro sostituto?*

Sostituto per le prove e poi dovevo scrivere tanta musica di scena, dirigere i balletti eccetera. L'ho fatto per due stagioni durante le quali producevo sempre di meno, finché l'editore Schott mi ha detto che da allora in poi mi dava uno stipendio mensile a condizione che lasciassi il teatro e mi dedicassi esclusivamente alla composizione. Allora me ne andai in Italia dove ero già stato nel '51 con gli amici Jockisch.

*Il primo viaggio in Italia?*

Sì, ne sono stato talmente sbalordito da dire «io voglio vivere in un paese come questo». E poi la gente mi sembrava che non avesse nessun problema del tipo di quelli che avevo io. Mi sembrava che vivesse in una grande armonia con le loro famiglie, con il paesaggio e che ci fosse all'intorno un senso quasi di beatitudine. Certo era un punto di vista molto turistico.

*Il tuo editore ti aveva permesso di lasciare il teatro e di dedicarti completamente alla composizione; si trattò dunque dell'occasione buona per tornare in quell'Italia che avevi conosciuto un anno prima da turista.*

Sapevo che volevo andare in Italia e avevo in mente di andare il più lontano possibile dalle civiltà che avevo fino ad allora conosciuto, soprattutto da quella della borghesia tedesca come l'avevo conosciuta dopo la guerra.

*In Germania però non c'erano solo delle cose che ti respingevano; nel 1952 sei stato invitato a prendere parte ad una delle riunioni del Gruppo '47.*

A Monaco avevo conosciuto Hildesheimer e lui mi aveva invitato perché mi sono sempre interessato molto alla letteratura; così andai con lui nell'Assia in un castello dove si tenevano questi congressi

annuali del Gruppo '47. Mi sentivo molto bene in quel contesto con tanti tedeschi diversi, un genere di gente che non conoscevo ancora, molto più aperta.

*Tra questi scrittori e artisti del Gruppo '47, c'erano Ingeborg Bachmann, Heinrich Böll, Hans Werner Richter, Wolfdietrich Schnurre, c'era un ambiente diverso da quello della Germania che detestavi, c'era un'altra Germania; tuttavia non era sufficiente l'esistenza di un'altra Germania per rimanerci, era sempre forte il desiderio di venire in Italia. Non ti bastava questa Germania alternativa rappresentata dal Gruppo '47?*

Erano letterati, non musicisti e poi anche tra loro c'era ormai un grande senso di delusione, che cominciava a manifestarsi sotto il regime di Adenauer. Il partito comunista era stato messo al bando appena la repubblica era stata fondata e c'era un senso di colpe non pagate, un senso di angoscia per questo superamento troppo facile del passato.

*Queste però erano cause sociali, ci sono anche stati dei motivi di ordine musicale che ti hanno spinto non solo ad andare via dalla Germania, ma ad abbandonare l'ambiente dell'avanguardia musicale di quegli anni. Mi ricordo che in un tuo scritto del '67 intitolato "Die Bundesrepublik Deutschland und die Musik", tu dici di avere in fondo intuito già allora come nelle avanguardie di Darmstadt, sebbene venissero proclamati atteggiamenti così radicali, ci fosse in realtà un forte sospetto di conformismo, un conformismo pilotato dall'industria culturale che cominciava allora a nascere, a far sentire tutta la sua forza.*

Beh, certo per me era difficile avere allora questo sguardo più approfondito.

*Questo infatti è scritto retrospettivamente nel '67, però tu avevi intuito che qualcosa non funzionava nell'ambiente della Nuova Musica di Darmstadt. Questo è proprio un punto fondamentale sul quale mi piacerebbe che tu parlassi un po'.*

Un grande disagio mi veniva nel constatare la tendenza generale della Nuova Musica ad inserirsi, conquistarsi una posizione nella musica ufficiale e per me quella tendenza era estremamente sospetta, anche perché il fronte conservatore, borghese e reazionario non mostrava alcuna reticenza nell'inserire quell'avanguardismo, completamente privato dei suoi motivi, nel proprio orizzonte.

Questo desiderio di inserimento si trasformava in una specie di castrazione del sentimento di ribellione, nonché del desiderio di cambiare radicalmente le cose non solo nella musica, ma nella società, mentre a me quel desiderio sembrava una necessità, una conseguenza naturale di quello che avevamo vissuto come repressione e come senso della più nera reazione immaginabile. Confusamente mi



sembrava di vedere razzismi e intolleranze di ogni sorta comporsi in un sistema nel quale il modernismo aveva la sua parte comodamente accettata: veniva fagocitato dal sistema insomma, neutralizzato.

*In quegli anni tu eri un giovane compositore di successo, eri considerato uno dei musicisti più promettenti della nuova generazione. Molti forse hanno creduto che tu saresti diventato qualcosa di simile a quello che è poi diventato Stockhausen. Invece tu no, non hai voluto diventare un altro Stockhausen, non hai voluto diventare un campione dell'avanguardia. Quelli che mi hai spiegato erano motivi di tipo ideologico, di tipo sociale, politico, ma c'erano anche altri motivi musicali in senso stretto. Quali erano questi motivi musicali?*

Non mi sentivo sufficientemente preparato ad affrontare una tale responsabilità, la responsabilità di produrre regolarmente pezzi di musica che, come posso dirti...: insomma, si aspettavano da me delle risposte a quello che la musica nuova doveva dare e fare e io non mi sentivo assolutamente pronto per una tale risposta. Sapevo che entro pochissimo tempo avrei bruciato quel poco che avevo come possibilità espressiva; non avevo abbastanza tecnica, non avevo abbastanza sostanza per corrispondere a quelle aspettative che venivano verso di me come delle minacce. Non volevo entrare in questo discorso, in questo linguaggio darmstadtiano che si stava definendo, perché mi sembrava che non ci fosse abbastanza vocabolario, abbastanza linguaggio. Sentivo fortemente il desiderio di allontanarmi e di prendermi il tempo per trovare la mia risposta ai problemi attuali della composizione.

*Cioè ti sembrava praticamente che si aspettassero da te qualche cosa, ma che questo qualche cosa più o meno si sapeva già come avrebbe dovuto essere. E tu invece non volevi che la tua risposta fosse in qualche modo programmata o prevista. Insomma non c'era la possibilità di una risposta totalmente personale, se ho capito bene.*

Io potevo dare solo delusioni in fondo.

A Darmstadt.

Sì.

*Ma questo perché evidentemente avevi un altro tipo di pensiero da coltivare.*

Sì. Allora pensavo di avere tanti anni di tempo per sviluppare le mie idee personali sulle vicende e sul significato della musica, sulla sua funzione morale, sociale eccetera. Avevo pensato di andarmene lontano da quei posti nei quali si formulava un concetto generale al quale tutti quanti dovevano adeguarsi. A Donaueschingen, a Darmstadt dove c'erano dei tipi come quell'Heinrich Strobel o come quello Steinecke che per me erano delle persone quasi abiette.

*Perché?*

Perché si assumevano un ruolo di "arbiter elegantiarum" della

musica, ma secondo il mio modo di vedere e capire non poteva essere quella la risposta, e loro hanno cominciato a esercitare un dominio culturale spietato nel quale altre linee, fuori da quella, erano da mettere al bando. Poi nacquero quelle gare tra le varie stazioni radio ognuna delle quali aveva una specie di direttore della musica moderna: si faceva a gara a chi aveva i nomi più alla moda del momento. Mi ricordo anche con certo rammarico che io andai una volta da Napoli a insegnare insieme a Boulez e Maderna a Darmstadt.

*E questo quando successe? In che anno?*

Nel '55 credo.

*Su invito di chi?*

Sempre di questo Steinecke.

*Quindi nel '55 Steinecke ha invitato te, Boulez e Maderna. E che cosa avete fatto insieme?*

Insegnavamo insieme. Boulez stava in mezzo seduto al pianoforte, io a sinistra, Maderna a destra a girare le pagine e commentare un pochino, e questi giovani autori mettevano lì le loro composizioni e se erano non dodecafoniche o non influenzate da Webern lui le scartava subito dicendo che nessuna cosa che non facesse i conti con Webern poteva essere considerata di qualche interesse. E questo mentre io stavo scrivendo il secondo atto del *Re Cervo*. Tutto ciò mi sembrava completamente privo di buon senso e fuori dell'idea che mi ero fatto di un mondo nel quale ogni individuo dovrebbe fare, dire, suonare, pensare quello che vuole mentre nessuno dovrebbe avere il diritto di considerare quello che fa come l'assoluto, come ciò che elimina tutto il resto della produzione artistica, della produzione della immaginazione umana. È stato per me uno choc abbastanza grosso dal quale mi sono ripreso cercando di proporre nelle mie opere suggerimenti di alternativa.

*Senti, ma al di là di questo, i rapporti personali con Boulez e con Maderna come erano?*

Maderna bonaccione, gentile, umano, molto vero, molto simpatico, amabile.

*Ma non era un uomo intollerante?*

No, anzi, al contrario, anche molto aperto. Durante quella stagione lui ha sempre cercato di conciliare, anch'io d'altronde. È stata comunque un'esperienza abbastanza imbarazzante e io sono tornato con l'idea che mai più sarei andato in posti del genere dove ho visto dei giovani autori trattati come la merda solo perché non scrivevano in quella maniera.

*Comunque questo, nel '55, è stato l'ultimo tuo contatto con Darmstadt.*

Sono stato per la verità invitato spesso anche dopo, ma ho sempre detto di no.

*Ma il tuo trasferimento in Italia è avvenuto nel 1953.*

Sì.

*In quell'anno hai potuto realizzare il tuo desiderio e venire qui, ma il successo vero, anche economico, quando è arrivato? La tua condizione era migliorata economicamente già prima di venire in Italia?*

No, no. Potevo pagare il fitto di una camera.

*Quindi quando sei venuto in Italia eri ancora un uomo povero?*

Poverissimo. La situazione è cambiata molto più tardi, a metà degli anni Sessanta, quando mi sono permesso di costruire questa follia di casa.

*Senti, ma le tue opere hanno avuto successo presto, "Boulevard Solitude" è stata eseguita dappertutto, anche altre opere, anche la "Elegia per giovani amanti" è stata eseguita in tutto il mondo.*

Beh, *Boulevard Solitude* ancora oggi, almeno una volta in una stagione da qualche parte si fa. C'è stata per molti anni una voce che diceva che l'unico pezzo da prendere in considerazione era questo *Boulevard Solitude*, perché non poteva essere che io dopo scrivessi un'altra opera come *Re Cervo*, un pezzo che è stato presentato la prima volta nel '56 a Berlino mutilato fino a non riconoscerlo. Questa decisione fu presa dal grande maestro Scherchen, persuaso che solo con tali operazioni poteva salvarmi da una sconfitta tremenda, e da allora ho sempre vissuto con la sensazione che mi è stato fatto un grandissimo torto, perché proprio nel momento in cui la moda del postwebernismo aveva raggiunto i suoi punti più sublimi, io presentavo questa grossa opera popolare, piena di musica, piena di incertezze, ma anche di coraggio, di follie, di cose.

*Quindi poteva sembrare una provocazione addirittura?*

Così avrei voluto; invece è venuto fuori una specie di compromesso e soltanto l'anno scorso *Re Cervo* è stato presentato per la prima volta a Stoccarda in forma integrale, senza tagli e con un esito incredibile.

*Invece Scherchen alla prima berlinese con tutti i suoi tagli trasformò l'opera in un compromesso che ti fece molto soffrire.*

Io non volevo proporre un compromesso, quello che cercavo era una provocazione alimentata dall'enorme energia profusa in tre anni di lavoro da un giovane compositore che non si sentiva ancora per niente stanco. Quindi era una provocazione contro la musica postweberniana che si faceva in quegli anni. Forse anche contro l'atteggiamento di una musica dotta, sapiente e di tante cose che nessuno voleva ascoltare. Io invece volevo farmi sentire, volevo veramente, con quello che mi sembrava di poter fare, e dare, cambiare qualche cosa, e soltanto con l'enorme ritardo di 30 anni mi è stata consentita questa soddisfazione, che per la verità mi ha anche molto edificato, ma è arrivata tardi.



*Ma tutte le altre riprese di "Re Cervo" sono sempre state fatte nell'edizione tagliata?*

Sì.

*Con i tagli di Berlino?*

No, no, quelli erano talmente infelici che ho vietato, d'accordo con la mia casa editrice, esecuzioni con tagli da me non autorizzati e invece, in collaborazione con il librettista Heinz von Cramer, ho fatto un'edizione per l'uso casalingo dei teatri, cioè ho tolto un'ora e mezzo di musica sostituendo questi blocchi con recitativi e introducendo uno speaker che fa i collegamenti.

*Hai definito "Re Cervo" un'opera di carattere popolare. Cosa c'è di popolare in questa partitura?*

I sentimenti della gente, identici a quelli che ogni essere umano prova e può capire. Non sono sentimenti elitari come quelli della donna che in *Erwartung* cammina verso il suo rendez-vous mortale; ci sono nell'opera persone che amano, vivono, muoiono, che hanno paura, che agiscono. C'è una magia, ci sono dei miti, delle cose legate al mondo delle favole, della fantasia, dell'immaginazione; non sono sentimenti raffinati ma elementari, diretti.

*Questo relativamente ai sentimenti ma sul piano del linguaggio musicale, in che senso si può definire "Re Cervo" un'opera popolare?*

C'è una ricerca della melodia, ci sono delle canzoni. L'opera era intenzionalmente scritta in contrasto con le tendenze della musica recente, della musica che si faceva a Darmstadt o nei circoli delle avanguardie.

*Tu, prima, a proposito di Darmstadt avevi detto: ma io non mi sentivo di dare una risposta a queste cose eccetera. Allora possiamo dire che la tua risposta tu l'hai data un po' di anni più tardi con il "Re Cervo". Cioè la tua risposta era no; attraverso "Re Cervo" tu dicevi no, perché con quest'opera polemicamente facevi capire che le cose fatte a Darmstadt erano astratte, elitarie eccetera e quindi il tono anche realistico di "Re Cervo" era la tua risposta maturata in quegli anni.*

Sì, la musica di Darmstadt veniva in questo modo paragonata con la musica che la gente conosceva e alla quale poteva in qualche modo reagire. *Re Cervo* era un tentativo di rivolgersi alla gente e non a un pubblico che finge, per snobismo.

*Sì, questo è verissimo.*

C'erano poi degli esempi lampanti che potevo ascoltare all'Opera e che mi spingevano in questa direzione.

*Quali?*

*La Norma, La Sonnambula o la Lucia al San Carlo, dove si facevano molto meno le opere, allora. Vedevo che lì c'era una specie di essenzialità, niente di superfluo, nessuna nota in più, come*

voleva Webern in fondo. Questa purezza di una melodia portata da un sentimento e accompagnata da un pensiero, dalla convinzione di sentirsi in un'epoca. La frugalità, del resto elegantissima, che caratterizza quel tipo di musica mi affascinava moltissimo.

*Bellini e Donizetti visti al San Carlo in quegli anni, l'ascolto di quelle opere così ben eseguite era da collegare con la polemica contro l'attualità, contro le cose difficili e sofisticate. Era una lezione, insomma.*

Sì, e queste partiture mi sembravano molto più raffinate e cariche di verità ed essenza espressiva che non quelle serie sparse sopra una partitura.

*E questo accadeva durante la composizione di "Re Cervo" che diventa quindi un'opera chiave della tua evoluzione.*

Negli anni seguenti, dopo le aspre critiche, Hayvorth e Stuckenschmidt hanno detto però anche delle cose molto simpatiche, ma in generale c'era questo atteggiamento secondo il quale quello che facevo io era considerato fuori luogo, perché ormai il cammino giusto era stato chiaramente proclamato, sempre in questa orrenda, piccola e noiosa città.

*La prima volta che sei stato in Italia nel 1951, avevi avuto un'immagine meravigliosa di questo paese, del clima, della luce, della gente, un'immagine in fondo tipicamente turistica. Confrontandola con la realtà che hai conosciuto quando ci sei venuto a vivere questa immagine si sarà probabilmente modificata, non sarà rimasta così assolutamente idilliaca. Ecco, volevo chiederti di raccontare questo cambiamento dalla prima immagine fugace del turista a quella dell'uomo che poi viene a vivere e si integra in questo paese.*

Ho cercato di inserirmi il più possibile, di vivere come vivevano allora questi contadini ischitani e avevo preso in affitto da una meravigliosa signora, Lucia Capuano, una piccola casa moresca, molto elegante nella sua severità e semplicità. Avevo uno studio con una finestra molto in alto, quasi una cella, e lei a un certo punto non potendo più vedere come mi preparavo da mangiare ha detto: «Figlio mio, permetti che una volta cucini io?». Allora ho accettato e da quel momento in poi vivevo molto bene, perdevo meno tempo per il lavoro e quindi c'era già un segno di gentilezza e di amicizia da parte di questa semplicissima gente. Trovo incantevole che la gente possa essere così gentile, così elegante e dignitosa nello stesso momento. Vedevo lì un tipo di umanità consapevole di quell'antica eleganza, ancora del tempo dei greci, la cui cultura ha influenzato questo meridione italiano. Ho conosciuto gente del popolo lì a Ischia, e più tardi, quando abitavo a Napoli, della borghesia, anche di quella straordinaria aristocrazia che c'è e produce ancora delle persone stranissime, originali, con una cultura che mi è completamente aliena perché non conosco il cattolicesimo. Per me è sempre



stato una cosa che mi ha fatto un po' paura perché mi hanno insegnato che il cattolicesimo è il male; mentre noi luterani siamo nel giusto, nel bene. Ischia per me era già un po' un compromesso, perché avevo desiderato andare in Sicilia, e ci sono anche andato nel '52. Mi sono spinto fin laggiù sotto l'Etna a cercare un alloggio, però non parlavo ancora l'italiano e non sapevo come fare, a chi rivolgermi. Allora era Pasqua. Pensa, a Catania la mattina della domenica di Pasqua per le strade che cos'è. Un mondo per me pieno di favole. E poi pensavo alla possibilità di potermi introdurre in quel mondo e diventare come loro, non esserci più praticamente; avrei voluto essere un'altra persona, non essere più un tedesco con quel passato o con questo tremendo disagio che comporta l'essere un tedesco della mia generazione.

*Oltre all'ambiente, al clima, al popolo, ci sono stati anche altri incontri; so che lì a Ischia hai conosciuto e frequentato due persone molto interessanti: uno era il poeta Wystan Auden e l'altro il compositore inglese William Walton che ha praticamente passato tutta la sua vita a Ischia. Come sono stati gli incontri con loro?*

Mi sono stabilito a Ischia nella tarda primavera del '53 e dapprima ho vissuto come un monaco per la gratitudine, per questa sensazione di cominciare una nuova vita e con questo lavoro davanti a me, quest'opera che poi è diventata il compendio delle mie scoperte musicali.

*Sempre il "Re Cervo"?*

Sempre il *Re Cervo*; là esisteva una persona che aveva una grande influenza su di me, un pittore tedesco, di nome Bernard Gilles. Era una persona straordinaria, con dei principi molto rigorosi su come doveva essere un artista. Lo vidi spesso durante quell'estate, praticamente ogni domenica: io andavo da lui a Sant'Angelo dove la domenica sera venivano i suoi amici da varie parti, altri pittori, e si parlava.

*Ma è stato lui che ti ha fatto conoscere Auden?*

No, no, sto cercando di ricordare: quella era l'estate del '53, Auden lo vidi spesso e in quel momento lui e Kallman non facevano altro che raccontare le esperienze con Stravinsky e il *Rake's Progress* e la gente ascoltava affascinata. Non mi sono permesso di chiedere se volessero scrivere un libretto anche per me; me lo sono permesso solo anni dopo quando già abitavo a Napoli, quindi nel '57, credo. Auden aveva la sua corte la sera al Caffè Maria e chi era ammesso si considerava molto onorato naturalmente. Io ero sempre in difficoltà nel capire il suo inglese perché mangiava le parole in una maniera molto strana. Aveva questo accento veramente molto, molto inglese nel quale aveva mischiato il newyorkese. Naturalmente c'era sempre Kallman che morì tre mesi dopo di lui di cirrosi epatica ad Atene. Io avevo una specie di timore di lui, anche perché una persona così,

non so, non mi piaceva molto. D'altra parte lavoravano bene insieme, devo dire che era un team molto buono.

*Parlavate di musica tu e Auden in queste conversazioni al Caffè Maria?*

Sì, lui parlava, teneva discorsi e la gente ascoltava.

*Parlava spesso di musica?*

Sì, lui amava molto l'opera. Kallman, poi, era addirittura un maniaco dell'opera, conosceva tutte le produzioni del Metropolitan, viveva praticamente nel vecchio Metropolitan. Sir Williams andava in giro su una vecchia Bentley; la moglie era al volante e lui stava seduto dietro. Ci siamo evitati per un anno: lui per me era troppo ricco, troppo chic e apparteneva a un mondo che non mi riguardava.

*Ma tu conoscevi qualcosa della sua musica?*

Niente.

*Sapevi solo che era musicista, niente altro.*

Sì, per la verità l'avevo confuso con Vaughan Williams la cui musica non sopporto minimamente, quindi anche questo era un motivo per evitarlo. Un anno dopo Auden ha dato un party di Capodanno. Lì c'erano i Walton e così era inevitabile che si parlasse e in tre minuti la cosa era fatta, ma la moglie l'ha tirato via perché era molto gelosa di lui. Un secondo dopo lui torna e mi invita a cena per l'indomani. Ci sono andato e così ho conosciuto la sua musica.

*E come ti sembrava la sua musica?*

Non so come descriverla.

*Ti interessava oppure no?*

Scriveva delle cose che trovavo molto ben fatte, ad esempio quel Concerto per violino era un pezzo elegantissimo, c'è poco da dire, no? Il Concerto per violino aveva un enorme successo negli anni Quaranta. Secondo una diceria allora alquanto diffusa con nessuna musica tante ragazze sono state sverginate negli Stati Uniti più che con il Concerto per violino di Walton. Un complimento enorme per un compositore, no? Lui credo che fosse molto spiaciuto del successo di Britten, che gli toglieva la priorità che gli spettava. Una questione di gelosia, insomma.

Comunque loro mi hanno invitato ad andare a Londra ad assistere alla prima assoluta del *Troilo e Cressida* che lui stava componendo in quegli anni: quindi io ho accompagnato il processo del *Troilo*, ma non lui quello del *Re Cervo*. Un giorno entrando nel mio studio ha visto questo enorme mucchio di partiture e mi ha detto: «Hai mai guardato quanto potrebbe durare?». Era solo il primo atto e l'indomani con l'orologio ho passato tutta la partitura per misurarne la lunghezza. Incredibilmente lungo: un'ora e cinquanta, credo. Però adesso con questa esecuzione a Stoccarda viene fuori bene, non c'è un momento di noia.

Ma torniamo a Ischia dove conobbi tramite un amico una pittrice tedesca che si chiamava Margherita Russo. Una bellissima, opulenta signora innamoratissima di suo marito, il professor Ferdinando Russo che abitava con lei in una bellissima casa piena di quadri e di libri. Abbiamo passato l'inverno insieme, quel primo inverno a Ischia. Lui era un giovane moderno di sinistra, un tipo molto divertente, molto strano. Non li vedo più da molto tempo, lei è morta in India. Lui lavorava molto perché insegnava greco e latino a Bari, quindi una volta alla settimana andava a Bari a insegnare e poi tornava, passeggiavamo e c'era tanto da imparare. Per me era una buona occasione per imparare un italiano un po' meno rozzo di quello dei contadini con i quali vivevo. Ed è stata un'amicizia forte, poi lei ha fatto la scenografia per *Boulevard Solitude* al San Carlo e lui ha fatto la traduzione del libretto.

*Mi risulta che hai incontrato anche Stravinsky nel 1954.*

L'ho incontrato a Roma nel '54, dopo lo vidi a Napoli quando venne a dirigere con l'orchestra del San Carlo *Apollon Musagète*.

*Sono stati soltanto dei brevi incontri oppure c'è stata una certa continuità nei tuoi rapporti con Stravinsky?*

Ma, ti dico, ci siamo visti qua e là ogni tanto, eravamo moltissimo amici, mi abbracciava quando mi vedeva, mi baciava.

*E cosa pensava della tua musica? Sapeva che eri un compositore?*

Non sapeva ancora niente credo. Non conosceva niente. Poi ha sentito *Boulevard Solitude* e ha lasciato un biglietto di complimenti che il mio editore conserva ancora. L'ho incontrato per la prima volta a un ricevimento nella villa della Fondazione Americana.

*Dove, a Roma?*

In una grande villa sul Gianicolo: lì era tutto pieno di gente e io lo vedevo da lontano in una poltrona, poi è venuto Nabokov e ha detto: «Stravinsky vorrebbe conoscerti». Allora sono andato lì; abbiamo cominciato a parlare ed era un momento bellissimo, veramente come entrare in una chiesa.

*Stravinsky era già da molti anni il compositore che tu ammiravi di più fra quelli del nostro tempo?*

Sì.

*Ormai conoscevi bene la sua produzione.*

Sì, sì, molto. In quegli anni la citavo anche alle volte, per esempio nel *Principe di Homburg* ci sono delle citazioni da *Persefone*.

*E oltre a quel biglietto di complimenti che lui ha lasciato dopo aver visto "Boulevard Solitude" ci sono state altre occasioni in cui lui ha parlato della tua musica? Con te, naturalmente.*

Con me della mia musica no, ma neanche della sua, devo dire. Avete parlato poco di musica allora, quando vi incontravate.



Sì.

*Di cosa parlavate, di preferenza?*

Ma, di letteratura, poi c'era sempre Bob Craft.

*Sempre? La prima volta no. La prima volta c'era Nabokov, mi hai detto?*

Sì, quello devo dire fu anche l'incontro più simpatico. Lì abbiamo parlato di musica; mi ricordo che mi chiedeva cosa stavo facendo tecnicamente con le serie, e a un certo punto gli ho detto che pensavo che si potrebbero realizzare forse degli accordi per creare una melodia.

*E lui che cosa rispose a una proposta di questo genere?*

Gli sembrava molto sospetta questa idea. Però ci son tornato, su questa idea, e ultimamente nel mio pezzo per violoncello e orchestra *Sieben Liebeslieder* nel tempo finale l'ho messa in pratica.

*Cioè gli accordi vengono serializzati.*

Sì, quelli tornano e diventano riconoscibili, diventano più espressivi. Naturalmente non per dodici, c'è una sequenza di accordi che viene usata serialmente.

*Nel 1953 hai vinto un premio alla radio per un'opera radiofonica che è il "Landarzt" di Kafka. Si trattava di un lavoro scritto in precedenza, però vorrei chiederti che cosa significò questo incontro con Kafka; come ti venne in mente di tirare fuori un'opera radiofonica da un suo racconto.*

Beh, Kafka era la grande scoperta del dopoguerra.

*Tu, prima, non lo conoscevi?*

No.

*Non faceva parte di quei libri della biblioteca dell'armadio dei veleni?*

No, pensa che Kafka in quel momento non era ancora pubblicato. Credo che lo abbiano stampato per la prima volta in Svezia durante la guerra, se non erro. Il contatto con Kafka mi ha influenzato moltissimo, addirittura nel mio uso della lingua tedesca.

*Ma l'idea di scrivere un'opera su questo racconto come è nata?*

È stata un'offerta della Radio di Amburgo di scrivere un'opera con i tipici elementi dell'opera radiofonica, da non confondere con un'opera teatrale. Questo era lo spunto e poi mi venne l'idea di musicare questo *Landarzt* perché tutta la mia vita è come il destino di quel Landarzt. Così mi sembrava allora, e alle volte ancora oggi mi sembra così: quel medico di campagna gira in eterno con il suo travaglio in un deserto di neve perché è stato tradito. «Una volta risposto al falso campanello nella notte, non c'è più rimedio». Questa è l'ultima frase.

*Quindi ti sembrava che ci fosse una specie di identificazione tra il racconto del "Landarzt" e la tua vita. Qual era stato il campanello*



*nella notte al quale non avevi saputo rispondere nel modo giusto?*

Beh, errori commessi in buona fede.

*Ma tutti gli errori vengono commessi in buona fede.*

Certo.

*Ma allora tanti, non uno solo.*

Tanti.

*Non c'è il senso di fatalità legato ad un avvenimento preciso.*

No, no, una cosa che si ripete.

*Ho capito. Si tratta di una moltitudine un po' anonima di errori e perciò molto kafkiana.*

Errori che si ripetono nella mia vita; sta anche nel mio oroscopo che mi viene sempre letto dal mio collega Hans Jürgen Bose. Ogni tanto gli telefono e lui guarda e mi dice come stanno le mie stelle. Devo stare attento a questo o a quello.

*Andando un pochino avanti nel tuo soggiorno in Italia si arriva al 1956, quando compare Luchino Visconti che sarà anche tuo collaboratore per il balletto "Maratona di danza". Che cosa ha significato questo incontro?*

Conoscevo già alcuni dei suoi film e poi si parlava molto di lui. Nel 1954 quando si fece *Boulevard Solitude* all'Opera di Roma fu uno scandalo: hanno disturbato lo spettacolo dall'inizio alla fine. Già durante il piccolo preludio per percussione cominciavano a fare piccoli rumori, disturbare, una cosa pazzesca. In sala c'era, come ho saputo dopo, anche Visconti; lui ha cercato di calmare quella gente e loro l'hanno aggredito per questo. Quando sono venuto alla ribalta per ringraziare, nella platea alcuni signori si sono fatti sotto coi pugni tesi minacciandomi. Dopo mi sono sentito veramente molto depresso, è stato un choc enorme per la verità, mentre poco prima a Napoli con un altro allestimento e un altro pubblico, era andato benissimo: cantava la Lydia Stix che aveva la voce già un po' a pezzi. Allora Visconti mi ha scritto una lettera, dicendo che gli era molto piaciuta la musica, che non mi dovevo fare scoraggiare da questa stupida gente, che mi augurava un sacco di buone cose; però lì non lo conobbi, perché tornai subito a Ischia, a nascondermi da quella cosa terribile che mi era successa a Roma.

Qualche anno dopo a Milano, forse era il 1958, una sera c'era un party per Sir William Walton il cui *Troilo e Cressida* andava in scena alla Scala. C'era anche la Maria Callas e sentivo le persone dire «Luchino»: qualcuno, credo Nino Sanzogno, mi ha presentato, abbiamo cominciato a chiacchierare e sono rimasto una settimana a Milano per andare tutti i giorni alle prove che lui faceva per le riprese della *Traviata*. Così siamo diventati amici e ci siamo visti abbastanza frequentemente; quando io passavo da Roma di solito andavo addirittura a casa sua, e lui veniva a Napoli a trovarmi ogni tanto.

Era abbastanza simpatica questa amicizia, e poi un giorno mi chiese di scrivere un balletto per una piccola compagnia che lui aveva creato a Parigi per Jean Babilée, che allora era ancora un danzatore di grande qualità, anche se già un po' vecchio. Mi chiese di scrivere questa *Maratona di danza* prescrivendomi esattamente quello che dovevo fare musicalmente; la funzione della musica in questa pièce è come quella per un film, quindi non è una musica che amo sentire al di fuori del suo contesto. Andai a Parigi con la partitura talmente incompleta che avrei dovuto dirgli che non ce la facevo; gliel'ho anche detto un giorno ma lui con quella forza straordinaria che aveva mi ha convinto. Mi ha anzi ordinato di andare avanti e non fare tante storie: ma durante il viaggio in auto ho avuto un incidente poco prima di Milano. Mi sono fatto molto male, mi sono rotto la clavicola; sono stato ingessato quattro settimane e così la *Maratona* di Parigi è saltata. Poi però è arrivata l'offerta da Berlino, da parte del sovrintendente Carl Ebert, che è venuto a trovarmi a Venezia chiedendomi di dargli la prima della *Maratona di danza*. Ricordo le prove con Visconti, Vespignani e Babilée.

*Vespignani aveva disegnato le scene?*

Sì, in quel periodo nessuno sapeva più dipingere bene le scene in Germania, perché era una cosa fuori dalla consuetudine, purtroppo. Lui stesso ha riportato i bozzetti in grandezza naturale. Puoi immaginare com'era bello da vedere.

*Conoscevi già Vespignani, o lo conoscesti lì?*

Lo conobbi in quella circostanza e poi siamo diventati molto amici.

*Secondo te le scene di Vespignani erano adatte al soggetto?*

Esprimevano veramente il gusto di Visconti, era una pittura diventata teatro. Tutta la vicenda si svolgeva in un tendone alla periferia di Roma, nel quale arrivava un coreografo che cominciava a dirigere lo spettacolo. Tutto era nelle sue mani, sembrava veramente una specie di mago, e poi non si vedevano neanche più le danze, c'era movimento di persone, cose eccetera. Molto bello, veramente molto bello, ma il pubblico l'ha trovato scandaloso.

*Quindi gli scandali con la tua musica non erano soltanto a Roma ma anche a Berlino.*

Sì anche la prima del *Re Cervo*, a Berlino avveniva tra molti contrasti. Una volta Scherchen ha dovuto addirittura chiedere il silenzio al pubblico pregando di aspettare la fine dello spettacolo per esprimere le opinioni.

*C'è un altro balletto che in un certo senso è proprio il contrario della "Maratona di danza", "Undine". Come nasce questo balletto?*

Ero rimasto così impressionato da quello spettacolo di balletti di Ashton, del quale ti ho già parlato, che ho scritto subito qualcosa che

si chiamava *Ballet-Variationen* per orchestra e con molto pianoforte solo, qualcosa che ricordava le *Variazioni* di César Franck. Ho poi scritto una lettera a Ashton dicendo quanto mi era piaciuto quello spettacolo e lui gentilmente ha risposto. Le mie *Ballet-Variationen* sono state eseguite a Colonia dall'Orchestra della Radio e ho mandato un nastro di quel pezzo ad Ashton, al quale la musica è molto piaciuta.

Al festival di Berlino si dava intanto il mio balletto *L'Idiota*, presentato dalla Gsowskij e al festival c'era anche Ashton; così lo rividi e gli suonai qualcosa di recente che avevo appena scritto. Ashton in quel momento voleva fare un balletto in tre atti, un grande spettacolo la cui musica avrebbe dovuto scrivere Britten, ma poi Britten decise di fare un altro balletto in tre atti con John Cranko. Ashton ne fu talmente offeso che disse: «Allora io faccio un balletto con Henze».

*Qual era il balletto che Britten doveva fare con Cranko?*

*Il principe delle pagode* e quando andò in scena Ashton mi trascinò allo spettacolo e mi disse: «Senti questi orrendi squilli! Tu non devi scrivermi una musica così. Io ho bisogno di melodie, di ritmi semplici».

Nella felicità di poter scrivere una cosa per Londra, per il Covent Garden, con Margot Fonteyn prima ballerina, vedevo realizzarsi il sogno della mia vita e così ho cominciato a comporre. Ashton venne da me a Ischia nell'estate e affittammo un enorme appartamento con tante stanze vuote: lui stava dalla sua parte e io dalla mia e lavoravamo praticamente tutto il giorno. Io suggerii di chiedere qualche consiglio a un grande scrittore inglese che viveva lì e che si chiamava Auden, ma Ashton non gli ha mai chiesto niente. Auden e Kallman avrebbero trovato assurda l'idea di fare un lavoro naïf come *Undine*. Questo soggetto era infatti abbastanza naïf, schematico.

*Di chi il libretto?*

Di Ashton, che è egli stesso autore dello scenario. Gran parte della musica la scrissi a Londra: andavo tutte le sere al Covent Garden per capire come deve essere la musica per la danza di questo genere, la danza classica.

*"Undine" però fu un grande successo.*

Sì, un grandissimo successo. Si doveva fare già nel 1957, ma i danzatori non riuscivano a capire la musica suonata al pianoforte. Ebbi in quell'occasione un gesto di amicizia da parte del reparto musica della Radio di Francoforte. Mi hanno messo a disposizione un'orchestra per due o tre sedute, giusto per passare tutta la musica su nastro. Quando a Londra hanno sentito il nastro hanno deciso di ricominciare tutta la coreografia da capo, perché il suono dell'orche-



stra era totalmente diverso da quello del pianoforte. Così mi capitò di inaugurare la stagione al Covent Garden, con il corpo diplomatico, la famiglia reale, l'inno nazionale inglese e una grandissima emozione.

Con questo arriviamo al 1958. Però il 1958 è anche la data di un altro lavoro che si chiama "Kammermusik 1958", su testo di Hölderlin, per tenore, chitarra, clarinetto, corno, fagotto e quintetto d'archi. È un lavoro molto importante nella tua produzione, è addirittura considerato una partitura chiave.

Prima di rispondere lasciami dire ancora una cosa su *Undine*. Questo balletto ebbe successo anche a Monaco, Berlino e in tante altre città; la critica però era molto delusa, severa, perché spesso la partitura non suonava neanche più come musica moderna. Cominciava così a diffondersi questa mia reputazione di traditore.

Ma questa reputazione di traditore te l'eri già costruita negli anni precedenti con altri lavori.

Per la precisione a Donaueschingen nel 1958. Rosbaud diresse *Nachtstücke und Arien* per soprano e orchestra. Sono due poesie di Ingeborg Bachmann e tre pezzi orchestrali (preludio, interludio e postludio) che rispecchiano un po' lo stesso clima di *Undine*. Anche qui ci sono infatti timbri molto chiari, molto dolci, c'è qualche cosa del cielo napoletano se vuoi, colori da acquerello, e questo pezzo ebbe molti applausi a Donaueschingen. Ma si torceva anche il naso, e molto.

Quell'esecuzione si risolse per me in una serata memorabile perché nella prima parte del concerto c'era la prima mondiale delle *Varianti* per violino e archi di Luigi Nono. Kolisch suonava e Rosbaud dirigeva, e anche loro trattenevano a stento le risate. Veramente il pezzo non mi piacque molto, però mi misi a gridare «bravo Nono» perché era un mio collega e anche mio amico. Nella seconda parte c'era *Nachtstücke und Arien*: Boulez, Stockhausen e Nono alla quarta o quinta battuta si sono alzati e sono usciti.

Boulez, Nono e Stockhausen?

Sì. Sono degli choc queste cose, capisci?

E da quel momento sei diventato il traditore della Nuova Musica, ufficialmente.

Sì, sì, ufficialmente, questo era il riconoscimento, il via. Adesso possiamo tornare alla *Kammermusik* del 1958. Sì, anche la *Kammermusik* nacque a Napoli, Hölderlin per me è sempre stato molto importante, un compagno praticamente della mia gioventù, ho sempre vissuto molto nel suo mondo e nei suoi sentimenti, credo di capirlo molto bene. E ho musicato questo frammento che viene dal periodo della sua così detta follia. Comunque io ho trovato molto chiari questi testi. Quest'opera è di una enorme bellezza e quello che



è tipico di Hölderlin si trova anche lí; non ha mai visto il sud dell'Europa, non ha mai visto l'Italia, non ha mai visto la Grecia, ma nella sua immaginazione questa Grecia è come le valli intorno a Stoccarda, la valle del fiume Neckar. C'è una specie di feedback tra questa Grecia ideale e la Svevia, e anche fra me e questo mondo napoletano nel quale, quando andavo immedesimandomi, avevo questa Germania come punto di riferimento, da lontano. E non per niente dopo la *Kammermusik* scrissi pezzi molto contrappuntistici, molto severi, quasi per autopunirmi per i miti acquerelli di *Undine* e dei *Nachtstücke*.

*Quali sono questi pezzi severi?*

La Sonata per pianoforte, il *Principe di Homburg*, che è una cosa di un rigore serialista addirittura spaventoso e anche molto contro-produttore. Non farei mai più una cosa del genere, è tutto pieno di strutture. Questa *Kammermusik* la scrissi al ritorno dal mio primo viaggio in Grecia (si parla molto della Grecia in questo frammento) e scelsi un sestetto classico di sapore schubertiano andando alla ricerca di una sonorità specifica che riflettesse il mondo tedesco.

*Che ruolo svolge la chitarra, che non è uno strumento schubertiano, rispetto alla sonorità complessiva dell'insieme?*

La chitarra è una presenza che si spiega con la struttura di questo inno di Hölderlin. Ci sono sviluppi tematici trasportati tra questi piccoli tentos della chitarra che sono dei nuclei per elementi che dopo vengono elaborati e sviluppati, e anche i pezzi strumentali si riferiscono sempre a qualcosa della poesia. Per esempio la Sonata che sta in mezzo descrive il volo dell'aquila di cui Hölderlin prima ha parlato. Tu sei mai stato a Metiora nella Grecia del nord?

No.

La cosa si riferisce a un viaggio bellissimo che ho fatto con Klaus Geitel e due altri amici. In macchina, attraversando la Jugoslavia e la Macedonia, siamo entrati nella Grecia del nord. Là ci sono strane rocce che vengono su dalla terra come torri e in alto c'è un famoso monastero greco-ortodosso con delle magnifiche icone, affreschi eccetera. I monaci ti tirano su con una cesta attaccata a una corda. E lassù, quando si guarda dalle finestre, si vedono le aquile che volano intorno, ma proprio vicinissimo. Sono bestie feroci, a vederle da vicino fanno una grande impressione.

*Il 1958 era anche un anno molto importante, molto critico per la musica degli altri, per la Nuova Musica; è l'anno in cui accadono cose nuove: la "Terza Sonata" di Boulez, l'undicesimo "Klavierstück" di Stockhausen, cioè la crisi che in qualche modo si cerca di risolvere con l'introduzione dell'alea eccetera. Succedevano cose importanti nella Nuova Musica degli anni '57 e '58. Tu seguirvi queste cose?*

Non molto, per dirti la verità, anzi praticamente per niente.

*Tra il '59 e il '61 c'è un altro lavoro importante che è la "Elegia per giovani amanti", frutto di un nuovo incontro con Wystan Auden e Kallman.*

A un certo punto decisi di scrivere una lettera a New York: loro hanno risposto positivamente, e ci siamo incontrati. In quell'anno loro si erano trasferiti da Ischia a Kirchstaette in Austria vicino a Vienna, con i soldi di un premio letterario italiano, e scrivendo la poesia *Good Bye to the Mezzogiorno* spiegavano la loro decisione di andarsene. Auden era molto contento in quella piccola casa veramente molto nascosta: ci stava bene e lavorava bene. Sono andato a trovarli, ho descritto quello che volevo fare e lì è venuto fuori questo libretto, giustamente considerato un capolavoro, che io cominciai a musicare ancora a Napoli.

Nell'inverno mi sono trasferito a Berlino dove vivevo in un appartamento dell'Akademie der Künste. Mentre i cantanti stavano imparando il primo atto a Monaco io stavo ancora scrivendo il terzo; è stato uno sforzo enorme. E poi ho fatto anche la regia. La prima si dava a Schwetzingen e poi l'opera fu portata a Monaco dove fu presentata durante il festival nel Cuvilliés-Theater con Fischer-Dieskau nel ruolo principale. L'*Elegia* è entrata poi a far parte del repertorio dell'Opera di Berlino, nel mio allestimento, che era credo il più curato, sempre con Fischer-Dieskau e Martha Mödl, e con questo cast illustre è andata in tournée fino in Giappone, dappertutto.

*Poco dopo c'è un altro lavoro teatrale, "Il giovane Lord", con libretto della Bachmann che era una tua ottima amica. Vogliamo ricordare qualche cosa di Ingeborg Bachmann? Come la descriveresti a chi non l'abbia conosciuta?*

Veniva da quell'angolo d'Austria compreso tra Carinzia, Jugoslavia e Italia; era una specie di contadina, geniale, con degli occhi meravigliosi, con una grande timidezza, una creatura molto virginale, se così posso dire, benché avesse un'autentica passione per gli uomini. E gli uomini sono stati il suo guaio. Ha avuto molte delusioni, è sempre stata trattata molto male dagli uomini. Ha sofferto molto.

*Ma è stata spesso qui da te no?*

Sì, pensa che abbiamo vissuto insieme a Napoli, per tre anni praticamente.

*E durante questa convivenza cosa succedeva? La vicinanza di una scrittrice così eccellente cosa significava per te?*

Beh, uno scambio di idee continuo, era molto bello, e abbiamo anche avuto una vita molto divertente, spensierata in fondo, in quel periodo.

*E come è nata l'idea del "Giovane Lord"?*

Avevo una commissione dall'Opera di Berlino e avevo voglia di

scrivere un'opera buffa, anche perché le mie esperienze con la tonalità, questa riscoperta, cominciavano ad interessarmi sempre di più (e mi interessano molto ancora oggi, debbo dire). Volevo trovare quel tono leggero, rossiniano, che avevo in mente, poi invece è venuto fuori una specie di *Lortzing* o qualcosa del genere, rossiniano solo come ambizione. Avevo suggerito a Ingeborg di vedere se si poteva prendere come soggetto *Pene d'amor perdute* di Shakespeare. Dopo averci pensato un po' lei ha detto che la riteneva una scelta sbagliata perché troppo letteraria, una commedia di dialoghi, di bon mot, una cosa che zoppica, e ha suggerito questo soggetto. Ci siamo messi al lavoro subito, come sempre c'era poco tempo, e lei è venuta ad abitare da me. Allora stavo lassù, sopra il lago di Albano, e l'ho chiusa dentro a chiave costringendola a scrivere il libretto del *Giovane Lord*. Poveretta, doveva andare dal dentista: l'ho accompagnata e l'ho riportata subito indietro. Ricordo che le sue condizioni peggiorarono, quando stava a Berlino ospite della Ford Foundation. Lì si ammalò molto e lì cominciarono veramente i suoi problemi che non ho mai capito molto bene cosa fossero. Era molto dipendente da pillole per dormire e da farmaci che esercitavano la funzione contraria. L'ultima volta che la vidi qui era la festa per il nostro compleanno: lei è nata tre giorni prima di me, festeggiavamo quindi insieme il compleanno. Quel giorno lei era praticamente incapace di parlare, tanto era drogata da quelle pillole. L'indomani doveva partire per una cura di disintossicazione in Austria; le ho detto «vuoi che ti accompagni alla stazione?». «No, no, è tutto provveduto, grazie». Invece non è mai partita, è rimasta qui, e un giorno è successa quella cosa tremenda, misteriosa e spaventosa. [Ingeborg Bachmann morì arsa viva per un tragico incidente nel suo appartamento di via Giulia a Roma]. Però il *Giovane Lord* fu una collaborazione felice perché l'opera ha avuto un sacco di repliche, viene ancora molto rappresentata. Lei diceva sempre «ti scrivo un libretto per un'opera che avrà grande successo, così ti potrai comprare non so cosa». Difatti con il *Junge Lord* mi sono costruito questa casa. No. Con *Junge Lord* ho comprato il terreno e con i *Bassaridi* l'edificio.

*“I Bassaridi” nascono di nuovo su un libretto di Auden e Kallman e si riferiscono al mondo classico, alle “Baccanti” di Euripide, sono un'opera difficile, un'opera complessa. Com'è nata l'idea?*

Anche qui fu una commissione ad offrire lo spunto, il festival di Salisburgo. Quando ci trovavamo a Glyndebourne per l'*Elegia* ho chiesto a Auden se voleva fare un'altra opera con me e lui ha detto: «Sì, volentieri. Penso che tu dovresti fare le *Baccanti*». Pronunciò questa parola così stranamente che io non capii e non avevo il coraggio di chiedere «Che cosa?». Dopo ho letto Euripide e ho visto che lui aveva perfettamente ragione, si trattava di un soggetto mera-



viglioso. Allora ho chiesto subito a lui e a Kallman di scrivermi questo libretto. Quando ho visto la mole enorme e terrificante del libretto mi è venuta una gran paura e ho dovuto mettermi a letto tre giorni per lo sgomento per quello che mi aspettava.

Era anche molto difficile ottenere da loro dei tagli e su questo punto c'erano sempre dei contrasti. Ci sono un sacco di lettere su queste cose.

*Ma in che modo il tema delle "Baccanti" di Euripide poteva diventare attuale, poteva diventare il soggetto per un'opera dei nostri giorni?*

C'è dentro un elemento che mi riguarda molto da vicino, quello degli anabattisti di Münster, della capitale della mia patria, dove permissività e oppressione avevano una dialettica notevole e penosissima e quella stessa dialettica si rispecchiava nel testo che avevano inventato Auden e Kallman; si rifletteva, per così dire, attraverso la storia. Se uno legge bene le descrizioni molto dettagliate e le segue, deve venire fuori una cosa molto entusiasmante.

Vorrei un giorno che un regista me lo facesse molto bene. Uno che sa veramente mettere in scena le cose con grande forza. L'allestimento della Scala, però, non era male.

*Ma questo tema dell'attualità come veniva fuori?*

L'unico elemento di una certa attualità è quello dell'isterismo di massa, o anche il fanatismo religioso di massa.

*Sono spunti molto vicini ai temi di Canetti.*

Sì, Auden e Kallman hanno riversato in questo lavoro un'enorme quantità di letteratura; si sono consultati con un grande grecista oxfordiano e tutto quello che hanno appreso lo hanno messo nel libretto. L'originale di Euripide è molto più leggero; comunque io ho visto la possibilità di costruire tutta la partitura con la forma di una sinfonia perché proprio allora cominciava a esercitare su di me una magia, un primo riflesso quell'elemento che traspare nei *Fünf neapolitanische Lieder*, ovvero l'elemento liederistico-mahleriano. Andavo allora ai concerti della Scarlatti al Conservatorio di San Pietro a Majella, in quella bella sala che non c'è più. Una volta venne Fischer-Dieskau e cantò i *Lieder eines fahrenden Gesellen*. Dopo siamo andati a cena insieme e lui mi ha invitato a scrivergli qualcosa per voce e orchestra, così i *Lieder eines fahrenden Gesellen* si ritrovano un po' nei miei *Neapolitanische Lieder*.

All'epoca dei *Bassaridi* ascoltavo in continuazione le sinfonie di Mahler che significavano moltissimo per me e nell'opera si rispecchia un po' questo dialogo con Mahler.

*Questo significa che tutta l'opera è costruita come una grande sinfonia?*

Sì. In quattro tempi.



*Quindi c'è Mahler sullo sfondo come ispiratore della forma. Anche la strumentazione risente dell'influsso di Mahler?*

Penso di sí, anzi si potrebbe addirittura con una buona lettura sottolineare questi rapporti. Ci sono perfino alcune citazioni, per esempio durante il duetto Dioniso-Penteo c'è una lunga cantilena che viene dalla *Quinta Sinfonia*. E anche la mia settima Sinfonia rappresenta oggi un po' uno sviluppo di quell'esperienza.

*Quindi l'immagine della grecità antica si coniuga anche questa volta con l'immagine moderna, cioè con un'immagine del mondo germanico, così come era accaduto con lo Hölderlin della "Kammermusik", nella quale c'era una specie di osmosi tra mondo napoletano e mondo svevo. Queste cose definiscono un atteggiamento nei confronti del comporre che però cambia sensibilmente dopo i "Bassaridi". Ci sono lavori più leggeri, come le "Muse di Sicilia" o le "Moralità" di Esopo, ispirati anch'essi all'antica cultura mediterranea, ma verso la fine degli anni Sessanta compare all'orizzonte un nuovo tipo di interessi, compare cioè "La Zattera della Medusa", dedicata a Che Guevara e l'anno dopo, nel '69, "El Cimarrón" di Enzensberger. Si entra in una zona della tua vita nella quale la tua attenzione si rivolge a obiettivi diversi che prima non aveva mai considerato così attentamente. È una svolta o un approfondimento?*

È molto difficile spiegarlo: è come gettare un ponte tra il momento dell'enorme successo di *Junge Lord* e i *Bassaridi*, i quali peraltro andarono anche loro incontro a un enorme successo. Pensa che in quella circostanza Stuckenschmidt, credendo di farmi impazzire di gioia, scrisse che Strauss aveva trovato un successore. Mi sono sentito perfino un po' offeso, perché non voglio avere a che fare con Strauss. Sempre questi malintesi così difficili poi da eliminare, formulati con incredibile facilità e leggerezza. Un anno prima, in occasione del *Giovane Lord*, lo stesso Stuckenschmidt scrisse: «Henze dreht die Uhr zurück», Henze gira l'orologio all'indietro. Che significa? C'è sempre questo enorme malinteso in base al quale qualcuno pensa che esista una causa della musica nuova o moderna o della musica come tale. Ma chi ha il diritto di decidere qual è la causa? Che me lo dicano un po'. Quale orologio giro indietro? Io sono una persona indipendente, non appartengo a quell'ideologia, non mi interessa quello che dicono o fanno loro. Veramente non mi interessa, e se cerco di interessarmene mi annoio subito, si vede che non è roba mia. Certo, il fatto che il *Giovane Lord* abbia avuto più esecuzioni in dieci anni che il *Cavaliere della rosa* in trenta, il fatto che a Düsseldorf, a Berlino e a Monaco di Baviera certe opere mie vengano messe in scena una seconda volta, non credo che possa procurarmi molta simpatia nel mondo dei colleghi meno fortunati o meno corrotti, come direbbero loro...

Credo che nel mondo della critica in Italia troveresti con difficoltà qualcuno che sostenga la mia causa. Si sostiene la causa della musica nuova che vuol dire altri nomi, altri scenari, altre partiture. Ma io mi sono estromesso con la sensazione che era assolutamente necessario questo pormi in disparte, perché a me nella musica interessano evidentemente altre cose da quelle che interessano a loro.

*Potrei forse concludere quello che hai detto con il titolo di un famoso Lied di Mahler "Ich bin der Welt abhanden gekommen", perché "abhanden gekommen" significa trarsi fuori del mondo, mettersi in disparte per trovare se stessi. Ma lasciamo stare queste cose, parliamo di cose nuove, degli interessi che si profilano all'orizzonte nel 1968 con "La Zattera della Medusa", ispirata al quadro di Géricault e dedicata a Che Guevara. Finora abbiamo parlato di miti mediterranei, di Italia, di germanesimo, di Hölderlin e di Mahler; siamo rimasti legati a questo orizzonte europeo. Qui si apre un altro orizzonte, quello dell'America latina con i suoi problemi politici di scottante attualità. Entriamo in questo nuovo territorio.*

Il 1966 era l'anno dei Bassaridi al Festival di Salisburgo e prima di andare in viaggio ho terminato il doppio Concerto per oboe e arpa. Nel '67 è sopraggiunta una crisi che naturalmente era anche una crisi di salute. Con una vita così intensa, ti puoi immaginare, ogni tanto ti viene un collasso nervoso: non riesci più a lavorare, stai male, devi andare all'ospedale, devi andare dallo psichiatra eccetera eccetera. A tutto quel lavoro e a quelle tensioni si aggiungono le angosce e le incertezze causate da quello che faccio: sarà mero diletterismo, mera follia egocentrica di un dilettante che si è montato la testa o qualcosa con cui continui a combattere per provare che hai qualcosa da dire? Così finiti *I Bassaridi*, ho scritto *Le muse di Sicilia*, d'inverno, a Berlino, in casa di un amico molto gentile. Sembrano cose facili ma era molto difficile scriverle. Leggerezza e semplicità erano gli obiettivi che mi ero prefisso in questo pezzo abbastanza tonale, che risultò a quei tempi molto più scandaloso che non oggi, e c'è chi ha pensato che era Kitsch. Di Kitsch nella musica contemporanea ne trovi in grande quantità, ma non in questo pezzo, del quale ero molto contento. Appartiene a quella linea di componimenti che potrei anche chiamare rinascimentali o romani, come le *Novae de Infinito Laudes* su testo di Giordano Bruno. Sono pezzi improntati a una grande nettezza, assolutamente privi di pedali e di fasce sonore, nei quali la chiarezza fa sì che ogni cosa sembri scolpita.

*Perché li chiami romani?*

Perché sono stati scritti qui e posseggono qualcosa di romano nella loro durezza rocciosa e nella loro severità. Mi sono sempre divertito a immaginare quei due che nella prima egloga camminano verso Roma con una capra sulle spalle. Devono andare a chiedere dei favori

al padrone, si mettono all'ombra di un vecchio monumento e cantano... La struttura di questo lavoro si spiega tenendo conto che si tratta di una commissione del Singverein di Berlino, che è un coro di amateur con tradizioni illustri: fu fondato infatti da Mendelssohn.

Nello stesso periodo dovetti scrivere su commissione di un college americano, mi pare a Cincinnati, tre cantate sceniche su soggetti tratti dalle favole di Esopo da Wystan Auden. Si trattava di un lavoro un po' didattico per soli, voce recitante, coro e orchestra che poteva anche essere presentato scenicamente. Ebbi così occasione, in quell'estate del 1967, di soggiornare in America abbastanza a lungo, ma mi sentivo anche molto depresso. Già prima di partire mi sentivo sconsigliato, isolato, molto infelice, spaventosamente solo e in America la situazione non cambiò. Ero andato lì per insegnare, per tenere un corso di composizione al Dartmouth College, nel New Hampshire. Faceva un gran caldo e a mezzogiorno i giovani americani sostavano in piedi sulla piazza del campus con il sole a picco e restavano lì per un'ora, per protestare contro l'intervento americano nel Vietnam. Allora pensavo: «mi ci metto anch'io», ma sarei svenuto dopo cinque minuti in quel caldo bestiale. Nel constatare che esistono idee capaci di muovere tanta gente la mia solitudine e la mia depressione poco alla volta mi hanno aperto gli occhi e mi sono cominciato a chiedere a chi appartengo, qual è la mia società, quale la società in cui mi piacerebbe vivere e come dovrebbe essere questa società. Mi dicevo sempre che non esisteva un partito per il quale poter votare, confidando nella realizzazione di quegli obiettivi. Poi sono andato a Santa Fé dove si dava *Boulevard Solitude* e durante il volo Santa Fé-New York ho visto diverse città americane dalle quali si levava un fumo nero. Era l'anno in cui i negri uscivano e distruggevano i negozi: ovunque scoppiavano tremende rivolte, durante quell'estate, e ho visto Washington con le fiamme.

Quando tornai a casa ebbi uno dei miei frequenti crolli e cominciai a scrivere il secondo Concerto per pianoforte, che è un pezzo chiave, ancora prima della *Zattera della Medusa*.

*In che senso un pezzo chiave?*

Perché lì è cominciato un confronto con me stesso più diretto. Avevo sempre cercato di coprire i miei dolori, le mie disperazioni e le mie incertezze con una forma elegante. Pensavo che la musica non deve rivelare quello che l'autore veramente sente: l'autore può anche stare male ma scrivere una serenata come si deve. E un mestiere il nostro e bisogna essere in grado di adoperarlo bene. Allora però sentivo dentro di me come un nodo che si doveva in qualche modo sciogliere, avevo bisogno di più coraggio civile verso me stesso.

*E queste cose come vanno a finire nel secondo Concerto?*

Avevo esaurito questi mezzi: il gioco con la tonalità tradizionale



nel *Giovane Lord* e questi isterismi nevrotici nei *Bassaridi*. Così in questo secondo Concerto per pianoforte ho cercato di eliminare le tracce dei lavori precedenti, di non ricadere in certe formule e di andare oltre quel mondo sentimentale che le partiture di prima contenevano. La cosa era molto difficile, era come distruggere qualche cosa in me: forse ero trattenuto da una specie di pigrizia o piuttosto da una specie di paura della completa verità. Stavo nascondendo qualche cosa a me stesso e con questo pezzo ho cercato di indagare. Il risultato è un componimento con delle grida, dei gesti di disperazione: un po' teatrale per la verità. C'era naturalmente anche il presentimento che le cose non sarebbero andate molto lisce; si sente che sta per scatenarsi un conflitto.

Quando ho finito il Concerto per pianoforte sono andato a Berlino senza precisi piani, sono stato da Enzensberger e lui mi ha presentato Rudi Dutschke, Gaston Salvatore, Peter Schneider e altri nomi della contestazione studentesca di quel momento. Ho passato tutto l'inverno a Berlino praticamente lavorando con loro, finanziandoli in parte e aiutandoli nell'organizzazione del Vietnam-Congress, quello famoso del marzo 1968, quando hanno ferito Dutschke che poi venne qui a casa mia. Lo sai, no?

No.

Non lo sapevi? Ha passato qui un mezzo anno di convalescenza, sicché la mia casa era diventata una specie di campo rivoluzionario con fuori sempre la polizia.

*Dopo aver rievocato queste cose che descrivono la scoperta di un tuo disagio interiore, di un sentimento di attesa per una realtà diversa, possiamo provare a fare il salto sulle partiture successive, cioè sulla "Zattera della Medusa" e sul "Cimarrón"?*

Sì, la *Zattera della Medusa* ha praticamente accompagnato tutto questo periodo abbastanza eccitante e angosciante, l'ho scritta qui al ritorno da Berlino. Mi misi al lavoro e avevo un tale bisogno di informazione che passavo tutte le notti leggendo: i classici del marxismo, l'estetica marxista, insomma tutto quello che si può leggere intorno a queste cose, da Bloch fino a Trockij per cercare di capire di più e di consolidare questa posizione nella quale improvvisamente ero entrato senza neanche rendermene conto.

Pezzi come il secondo Concerto per pianoforte e la *Zattera della Medusa* rivelano una specie di interscambio o almeno il tentativo di occuparmi di quello che la cosiddetta Nuova Musica stava facendo. C'erano forse delle cose delle quali dovevo sapere di più.

*Per esempio?*

Per esempio l'alea: non l'avevo mai praticata pensando che per il gesto sono responsabile io in ogni dettaglio, ma durante il mio secondo soggiorno a Cuba, mentre ero intento a scrivere il *Cimar-*



rón e curavo l'esecuzione della mia sesta Sinfonia, scoprii che per dei giovani compositori cubani come Leo Brouwer e Juan Blanco l'aleatoria era una pratica rivoluzionaria, inserita nella vita pubblica, culturale e musicale del paese, e non roba da torre d'avorio.

*Ma perché, secondo te, quei compositori cubani sentivano la tecnica aleatoria non come un principio intellettuale ed astratto bensì come una cosa concreta? In che cosa consisteva la concretezza delle tecniche aleatorie per i compositori cubani?*

Nella libertà delle espressioni individuali, nell'improvvisazione degli strumentisti con la quale ognuno fa quello che vuole salvaguardando però il risultato complessivo.

*Vi era in ciò un riflesso della musicalità naturale dei sudamericani, dei Caraibi, dell'istinto naturale di queste popolazioni per la musica, della loro creatività estemporanea?*

Sì, e poi naturalmente il materiale folclorico era onnipresente, anche nelle composizioni della musica dotta e tutto ciò creava un orizzonte di maggiore libertà, di maggiore individualità. Si avvertiva un sentimento di liberazione, specialmente nella musica di Leo Brouwer, un musicista dal nome olandese che potremmo definire un po' il Rihm di Cuba.

*Si può dire allora che tu hai accettato certe tematiche dell'Avanguardia soltanto quando c'erano sufficienti garanzie di concretezza, quando esse trovarono il modo di uscire dall'astrattismo del pensiero puro, dalla speculazione insomma.*

Nel 1968 andai all'Avana la prima volta: mi invitarono a scrivere qualcosa per l'orchestra nazionale e a tornare quando avessi finito fermandomi per la preparazione dell'opera.

*E questa fu la sesta Sinfonia.*

Sì. La scrissi nel 1968 cercando di metterci dentro tutto il rigore, tutta la serietà manualistica e artigianale possibili, cercando al tempo stesso di ottenere un suono nuovo, rivoluzionario, nel senso che questa parola può avere per un popolo giovane come quello cubano, con tutto il suo ottimismo e il fortissimo impulso per il miglioramento delle cose dell'uomo. Così capita che in questa sinfonia ci siano delle cose che paiono derivare dalla pratica aleatoria, mentre si tratta in realtà dei numerosi contrappunti che io ho messo uno sopra l'altro in maniera assai complicata, dividendo l'organico strumentale in due orchestre da camera, due orchestre indipendenti che agiscono come separate da un muro attraverso il quale filtrano però delle intercomunicazioni in varie direzioni. La difficoltà di esecuzione era così tremenda che avevo previsto un mese di prove col risultato di arrivare a una esecuzione così così, dal momento che l'orchestra non era un gran che. La musica risultava per loro così difficile perché non era aleatoria; era la notazione precisa a metterli in difficoltà, e d'al-

tronde solo quando l'esecuzione è esatta il senso viene fuori.

La sesta Sinfonia riflette con queste sue contraddizioni musicali le contraddizioni esistenziali che vivevo in quel momento: un esasperato sentimento autocritico alimentato da mille incertezze e come reazione la ricerca di un rigore supremo nel comporre, dal quale scaturivano quei contrappunti complessi ed intricati. La ricerca del rigore mi faceva in un certo senso diventare più tedesco e poi in quel periodo leggevo i classici del marxismo, le opere di Marx nella lingua originale che è la mia lingua, in quel tedesco sublime e straordinario simile nelle sue eccellenze a quello di Goethe. E anche attraverso quelle letture che si è preparato un po' il riavvicinamento al mio paese e alle sue cause. Si stava verificando l'incontro con una nuova Germania, con i figli della mia generazione che contestavano, mettevano in questione, mettevano in dubbio.

*Mettevano in questione quello che tu avevi abbandonato, quello che avevi rifiutato e quindi ti trovavi a coincidere intellettualmente e spiritualmente con i figli della tua generazione.*

Difatti ho avuto per l'unica volta in vita mia una sensazione di reciproca solidarietà che mi ha aiutato moltissimo nel vivere e nello scrivere, ed è proprio questa idea di consenso che ha fatto crescere il mio senso della responsabilità sociale ed artistica.

A quel tempo scrivevo ogni anno un pezzo sinfonico di notevoli proporzioni; avevo accantonato l'interesse per il teatro e anche da questo si vede che era un periodo in cui mi stavo occupando del linguaggio musicale in senso stretto. Specialmente dopo la rappresentazione dei *Bassaridi* a Salisburgo mi sentivo molto a disagio; avevo l'impressione che quel pubblico non fosse il mio. Ogni città ha un suo pubblico particolare: a Salisburgo c'è un'enorme dose di stupidità, mentre a Berlino trovi un pubblico svelto e interessato, capace di seguire anche un discorso insolito. Per questo da quando abito in Italia, Berlino è sempre stato il mio posto prediletto, insomma la mia capitale. Se la mia musica andava bene lì voleva dire che potevo stare tranquillo.

*È ancora così anche oggi?*

Sì, è ancora così. Oggi c'è una nuova generazione di pubblico; hanno una grande serietà e sono perfino belli da vedere. Si vede subito che è gente che usa il cervello, si occupa di cose d'arte eccetera. Lo dico perché avevo sempre più l'impressione che mi si capiva male, si credeva che io scrivessi queste cose tonali per arricchirmi. Non potevano e non volevano capire che quello era il mio modo di essere e di esprimermi e allora ho voluto chiarire che non si trattava di snobismo e di business ma che la mia musica conteneva precise implicazioni con i problemi del linguaggio e della comunicabilità, conteneva delle riflessioni sul ruolo che la musica deve svolgere nella società e

su quale dovrebbe essere la funzione di un compositore.

Mi piacerebbe essere in grado di scrivere come Mozart e continuo ad esercitarmi per cercare di raggiungere quella leggerezza, quell'equilibrio, quella sezione aurea che esiste ma risulta inafferrabile, perché sono come sogni quelle cose, sono musiche che ascolti e sei cosciente del fatto che hanno 200 anni di età e hanno funzionato in un altro contesto culturale. Però le cose che ho appreso, spero, da Bach, e anche da Verdi, sono regole che devo rispettare mentre scrivo: certe tradizioni secondo me non sono morte, fanno parte della nostra civiltà e del nostro modo di essere, sono cose che vivono nella nostra cultura. Un tedesco quando fischia alla fidanzata sotto la finestra accenna la serenata di Don Giovanni naturalmente, ed in altre situazioni analoghe agiscono dei segnali presi dal linguaggio sinfonico tedesco, beethoveniano soprattutto. Se me lo consenti ti dico che in fondo il modo di lavorare di Beethoven è il mio: in un altro periodo e con altri background ma la tendenza è quella, anche il trattamento del materiale, anche il modo di sviluppare, di variare, di cambiare viene di lì, e questo principio dialettico di Beethoven in fondo è la tecnica che mi sono faticosamente conquistato ma che non ho ancora finito di acquisire. Gli inizi erano spesso molto discutibili, anche per via della mia scarsa educazione scolastica, ma in ogni caso non mi interessa organizzare strutture, mi interessa il teatro, io scrivo sulla carta del teatro, sono quasi disegni di scena i miei.

*Anche quando la musica è strumentale?*

Anche. In tal senso mi sto esercitando proprio ora con questi *Sieben Liebeslieder* per violoncello e orchestra. Ho musicato sette canzoni amorose inglesi di varie epoche e non dirò mai quali sono. Per me è una musica che canta, che ha solo l'apparenza della musica strumentale, una musica che ho costruito secondo l'antica tecnica del teatro barocco. Gli strumenti suonano le variazioni e lo strumento solista canta il tema, il mio *Lied*. Non si tratta quindi di un'aria per baritono trasferita sul violoncello, ma di un elemento che viene preso in un processo di elaborazione e naturalmente anche tutta l'orchestra partecipa di questo processo. Anche *An eine Äolsharfe*, che sto componendo adesso, esprime lo stesso desiderio di comunicare con un poeta sottratto alle sue atmosfere per le quali cerco di trovare una rappresentabilità musicale attraverso metafore e immagini.

*Attraverso metafore strumentali?*

Strumentali e musicali, ma per poterlo fare bene, per trovare i simboli giusti per queste atmosfere, per dare un contenuto autosufficiente alla musica, bisogna ricorrere a metafore musicali già esistenti e conosciute dal pubblico. Allora pratico dei montaggi con strutture, costruzioni, conflitti fra temi diversi e si tratta di cose che ricorrono sempre nei miei lavori. In questo senso il sinfonismo nella mia



musica è onnipresente, anche in quella teatrale. Sai, io non ho mai amato Mondrian ma ho sempre amato molto Picasso. Lo trovo un pittore fornito di una grande ricchezza di sentimenti, di grande allegria, gioia di vivere, anche di tristezza se vuoi. È nel suo colloquio con gli oggetti che mi pare di ravvisare una tecnica un po' simile alla mia. Che questi oggetti, queste configurazioni, questi simboli, questi segni, siano riconoscibili mi sembra necessario; poi nel contesto in cui li metto cambiano forse il loro carattere o proiettano una luce diversa, sicché l'operazione compositiva viene ad assomigliare a una specie di amministrazione di oggetti.

*Queste però sono conquiste più recenti, che appartengono agli ultimi lavori; torniamo un momento indietro, all'epoca in cui nacquero i cosiddetti lavori dell'impegno, l'epoca dell'oratorio "La Zattera della Medusa", di "El Cimarrón", di "Natascha Ungeheuer", del "Secondo Concerto per violino", di "Versuch über Schweine". Di questi lavori legati al fervore degli anni 1968-70 e alla definizione di un tuo impegno sempre più consapevolmente orientato, politicamente ed esistenzialmente, cosa mi racconti?*

Con *La Zattera della Medusa* ho cercato più direttamente che non nel Concerto per pianoforte la possibilità di utilizzare valori espressivi tratti da quel mondo musicale borghese che è poi il nostro, per esprimere altri valori culturali e per rendere la musica utilizzabile nella lotta politica. E quindi il testo di Ernst Schnabel è stato scritto proprio in quel periodo in cui le cose si stavano muovendo, e non solo in America durante quella rivolta dei negri. Ho visto a Cleveland il ghetto, non puoi immaginare che cos'è. C'è un milione di disoccupati che abitano in questo ghetto e che stanno male: è una situazione veramente orrenda, molto drammatica. Volevo verificare inoltre se i miei mezzi di espressione potevano trasformarsi in un tipo di musica più coinvolta, più chiara, più precisa nelle sue mansioni, più franca, più aperta, meno egocentrica, meno autoindulgente e meno ironica anche. Perché l'ironia nel mio teatro ha sempre avuto un ruolo abbastanza forte, cosa che purtroppo i registi non capiscono mai, o quasi mai.

*La "Zattera della Medusa" è un'opera molto eloquente, dotata di una immediatezza di linguaggio ignota ai lavori precedenti e la stessa cosa si potrebbe dire del "Cimarrón", che ha una scrittura altrettanto eloquente. Ti proporrei di parlare invece di altri lavori un po' meno noti, come "Natascha Ungeheuer" o "L'omaggio a Gödel" che sono l'espressione della tua integrazione negli avvenimenti politici del '68 europeo.*

*Natascha Ungeheuer* è stata scritta proprio da uno studente che abitava a Berlino, un cilenone nipote di Allende che si chiamava Gaston Salvatore. È una persona geniale e stravagante, purtroppo con



difetti tali che tutti lo mollano dopo un po'. Lui ti vorrebbe divorare, non distruggere, e, naturalmente senza accorgersene, si comporta come se fosse un orso enorme. Comunque in quel tempo eravamo molto amici; ci siamo conosciuti tramite Enzensberger perché lui era molto vicino a Rudi Dutschke. Io ero ansioso di sentire, vedere questo mondo nuovo e anche di poter aiutare, di essere coinvolto nella politica del mio paese. È stato molto emozionante e, non lo nascondo, temevo che mi sarebbero capitati un sacco di guai, cosa che in seguito si è puntualmente verificata. Comunque allora questo Gaston scriveva delle poesie, le buttava lì così, e io ho pensato che avrei potuto utilizzarle per la mia musica. Avevo una commissione per la European Radio e potevo scegliere il soggetto che volevo.

La prima ebbe luogo qui a Roma al Teatro Olimpico con i Fires of London, con il percussionista Yamash'ta, per il quale avevo scritto una parte, con un gruppo free jazz, quello di Günther Hampel, con la Philip Jones Brass Ensemble e con William Pearson come vocalista. Dopo, il lavoro è stato presentato di qua e di là, io l'ho diretto a Edimburgo e poi all'Opera di Berlino suscitando uno scandalo incredibile. Era una matinée, nella quale prima si dava l'*Histoire du Soldat* e poi il mio lavoro. È abbastanza feroce questa roba, capisci? C'è dentro quella Berlino invernale con la sua giovane gente arrabbiatissima e disperata. L'idea è questa: uno viaggia sulla metropolitana di Berlino e fa un piano per raggiungere l'appartamento di Natascha, una ragazza che sta in quel quartiere di Kreuzberg, dove vivono tanti turchi. Tutto all'intorno si estendono come un paesaggio il disagio e la paura, la nudità di Berlino, con la bruttezza inverosimile, alle volte, di quella città. Così la partitura è diventata una specie di film sonoro sulla Berlino di quell'inverno, in cui gli studenti stavano cominciando a capire che le cose non avrebbero potuto andare avanti.

*L'abitazione di Natascha si estendeva dunque a rappresentare idealmente tutta la città.*

Sì. Il mondo di Natascha era quello in cui abitava una ragazza-rivoluzione che era, si diceva, molto brava a fare l'amore. Natascha è un po' una sfiga: esprime, infatti, un desiderio sessuale di benessere che si può raggiungere solo tramite le rivoluzioni simboleggiate a loro volta dal concitato viaggio in autobus e in metropolitana fino a Kreuzberg, fino alla strada dove abita Natascha. C'era molta ironia, ma anche molta crudezza; è la cosa più cruda che io abbia mai scritto. Con questi mezzi ho realizzato qualcosa che definirei realismo musicale, molto influenzato da Brecht e dalla sua strategia teatrale e drammaturgica. Forse più che un compositore sono una specie di drammaturgo, che scrive dei lavori nei quali la musica ha una certa parte. A questo genere di lavori appartiene anche *Versuch über Schweine*, la cui composizione mi venne indirettamente sugge-

rita da Roy Hart, uno strano cantante che conobbi ad Amsterdam e che poi ho rivisto a Londra. Una specie di guru, un pazzoide con delle strane idee dell'Urschrei, l'Urlo originario. A volte era capace di emettere tre note nello stesso momento, una cosa pazzesca! Era molto arrogante e mi trattava come un povero idiota perché non ero suo seguace e non facevo uso della mia voce come avrei dovuto. Lui sostiene che un uomo dovrebbe possedere quattro ottave, che una volta le usavamo tutte e quattro, ma la repressione ci ha portato a quest'unica misera ottava che ci è rimasta. E vero che certe persone, quando parlano monotonamente, si capisce che sono molto repressi; si intuisce che hanno avuto qualche trauma giovanile, perché normalmente una persona dovrebbe usare la voce con un ambito un poco più esteso.

Per una commissione della English Chamber Orchestra ho scritto questo pezzo per lui. Mi occorreva un pezzo per completare un concerto e mi sentivo di scrivere una cosa del genere, ancora più cupa, più tremenda e più disperata di quello che avevo appena scritto per Gaston Salvatore. E poi mi attraeva l'idea dell'esecuzione alla Queen Elizabeth Hall in mezzo allo establishment, con la sala piena di giovani studenti della London School of Economics. Anche questa volta, come già nella *Zattera della Medusa*, ho usato i mezzi dell'establishment dei quali mi trovavo a disporre, inclusa la Deutsche Grammophon con la quale avevo un contratto che mi lasciava la scelta dei pezzi da incidere.

*Lasciamo un attimo queste cose e veniamo ad altri lavori che contengono anch'essi dei riflessi dell'impegno politico, a due lavori del 1973, cioè le "Voices" e "La Cubana". "Voices" occupa un posto molto importante nella tua produzione ed ha la forma di un diario o di una raccolta.*

Si tratta di saggi sul problema della canzone politica e anche sulla possibilità di usare mezzi di espressione tipici della musica non colta, nonché i mezzi dell'avanguardia da trasformare in strumenti espressivi, utilizzabili e riconoscibili con una precisa funzione simbolica.

*Cioè l'avanguardia diventa un vocabolo, in pratica.*

Bravo. Anche qui ci sono stati molti fraintendimenti, ma l'impatto sul pubblico è stato molto forte.

*Dello stesso anno è anche "La Cubana".*

*La Cubana* è una cosa molto strana che ho scritto con molta difficoltà. Ero già stato a Cuba due volte e l'idea venne nuovamente da Enzensberger, che mi aveva già indicato *El Cimarrón*. Lui disse: «Perché non facciamo un'operetta basata sul libro di Miguel Barnet?». Poi ha preso un suo vecchio radiodramma e me l'ha dato, ma un radiodramma non è un pezzo di teatro e per questo *La Cubana* non funziona in teatro.

Avevamo ricevuto una commissione da quella piccola compagnia che faceva opera-film o opere televisive a New York. Non avevano una lira e quando sono andato lì per girare questo film della malora Enzensberger non è venuto: non metteva piede in quel paese in guerra con il Vietnam. Sotto i miei occhi quelli mi hanno trasformato il lavoro in qualcosa di completamente innocuo o assurdo che poteva benissimo svolgersi nel 1700 in un serraglio o cose del genere.

*Negli anni immediatamente successivi, tra il 1973 e il 1976, ci sono due lavori molto diversi tra loro: uno è di nuovo un'opera ed è "We come to the River" su libretto di Edward Bond e l'altro è "Tristan" per pianoforte e orchestra. Mi sembra che questi lavori manifestino interessi un po' nuovi; la grande fiammata del 1968 stava un po' declinando, stava nascendo qualche altra cosa. Com'è avvenuto l'incontro con Edward Bond?*

È stato il regista cinematografico Volker Schlöndorff, con il quale ho lavorato varie volte, a metterci in contatto. Una volta mi disse: «Sai, dovresti conoscere Bond, secondo me potreste fare qualcosa di serio insieme». Gli ho risposto: «Ma sai, questi scrittori non vogliono scrivere per la musica». Auden amava scrivere dei libretti nei quali vedeva la sua espressione teatrale più autentica; voleva che il suo testo fosse cantato sul palcoscenico. I drammaturghi vogliono che le loro parole siano chiaramente intese, vogliono invitare la gente a pensarci su; quindi di solito questi libretti pieni di contenuti letterari non funzionano. Allora Schlöndorff gli ha scritto chiedendogli di provare a fare qualcosa con me e lui ha risposto dicendo che sarebbe stata per lui la cosa più piacevole del mondo perché pensava che io fossi l'unico compositore capace oggi di fare eccetera eccetera.

Ci siamo incontrati a Londra in un ristorante cinese e abbiamo pranzato insieme senza scambiarsi una parola. Lui è un tipo terribilmente taciturno, tu puoi dire qualsiasi cosa, frugare nel tuo cervello per trovare un argomento che lo faccia parlare, ma non c'è modo. Comunque ci siamo visti varie volte durante l'inverno quando dirigeva i *Bassaridi* a Londra.

*Quando ha visto i "Bassaridi" Bond che cosa ti ha detto?*

Ha detto che trovava impossibile la fine, quando la bambina ammazza la bambola; trovava in quella scena un pessimismo inammissibile, una crudeltà inutile.

*Si tratta in fondo di un pessimismo non molto diverso da quello del finale del "Wozzeck", quando il bambino rimane solo e gioca sul cavallo a dondolo.*

Sì, ma qui il bambino è rimasto solo e distrugge la bambola, ripetendo i gesti della distruzione.

*Quindi questo è stato il suo commento ai "Bassaridi", ma della musica non ha detto nulla?*



Praticamente non c'è nessuno con cui io parli della mia musica, sai? Ho un terribile timore che mi dicano qualcosa che mi possa scoraggiare; mi sento come uno che sta camminando sul filo di una lama di rasoio o come uno che va sulla piazza del paese sulla corda, con l'ombrello e non c'è la rete.

*E allora la collaborazione con Bond in "We come to the River" come ha funzionato?*

Gli avevo proposto un soggetto che lui ha rifiutato: io volevo fare *Edoardo II* di Marlowe, praticamente continuando il lavoro di Brecht, ma lui ha rifiutato dicendo che poteva però fare un'altra cosa, della quale mi avrebbe mandato la settimana successiva un abbozzo. Difatti una settimana dopo è arrivato un primo disegno per un'opera. Devo dire che restai un po' deluso perché si trattava di una cosa tremendamente feroce e cruda.

*Ma era già il soggetto che poi si è trasformato nell'opera?*

Sì, e mi metteva molta paura. Poi sono andato a trovarlo, sono andato alla prima del suo *Lear* a Vienna al Burgtheater e l'indomani abbiamo passato una giornata intera litigando e verso sera sembrava che non si potesse fare niente.

*Edward Bond era per te un nuovo collaboratore, un nuovo drammaturgo. Rispetto a quelli con cui avevi lavorato in passato, che cosa aveva di diverso, che cosa ti ha portato, di nuovo, la collaborazione con lui? Un diverso tipo di teatro, una diversa mentalità, altri temi, altre cose?*

Un teatro più professionale, tanto per cominciare.

*Anche rispetto a Auden che pure è un signor librettista?*

Sì. Bond aveva più pratica di teatro, ma ricordo che alla fine di quella giornata molto drammatica, abbiamo fatto una specie di compromesso e devo dire che sono stato io a insistere perché lavorassimo insieme. Lui ne aveva già abbastanza di me, mi considerava una specie di stalinista. Mi sono messo a lavorare sodo perché dopo aver visto il risultato dei *Bassaridi* lui riteneva opportuno che fossi io a curare la regia della nuova opera. Mi ricordo quell'inverno a Londra come un momento molto bello della mia vita. Dirigevo le repliche dei *Bassaridi* sempre a teatro esaurito e pensavo che non possono essere degli idioti quelli che vanno a vedere un'opera del genere e neppure soltanto degli ammiratori di Auden. Quelle persone che gremivano la sala erano proprio gente che voleva ascoltare la mia musica e vedere quell'opera, realizzata fortunatamente da scenografi di prim'ordine.

Uno dei problemi maggiori nella composizione di *We come to the River* consisteva nella sincronizzazione dei tempi: nell'opera ci sono infatti più scene che si sviluppano simultaneamente. Bond le ha battute a macchina una dopo l'altra mentre io ho cominciato pratica-



mente a scrivere la musica badando unicamente al modo in cui quello che si diceva tra i palcoscenici poteva corrispondere. Nel primo atto, per esempio, c'è il condannato a morte che sta aspettando di essere giustiziato mentre i suoi compagni giocano a carte. Sul lato opposto si svolge una scena tremenda nella quale una giovane donna e sua madre con un bambino in braccio derubano i cadaveri sul campo di battaglia. Ciascun palcoscenico ha una sua orchestra ben caratterizzata sul piano timbrico e questa caratterizzazione è una specie di prolungamento del clima psicologico che si instaura sul relativo palcoscenico. La simultaneità tra le azioni distribuite sui differenti palcoscenici l'ho organizzata con estrema esattezza e per controllare meglio i dettagli mi servivo del modello del palcoscenico che mi aveva costruito mio fratello Jürgen. Controllavo continuamente il timing dei personaggi affinché ogni dettaglio fosse esatto e la musica sempre in funzione di quello che si svolgeva sul palcoscenico.

*Questa idea di una drammaturgia multipla che interferisce continuamente da dove viene? È stata un'idea tua, oppure di Bond?*

No, è stata mia e ti dico anche perché: mi sono molto piaciuti l'*Orlando Furioso* di Ronconi che ho visto qui al Palazzo dello Sport, e il 1789 della Mnouckine, questo «mass-media play» sulla rivoluzione francese che ho visto a Berlino con la compagnia del Théâtre du Soleil. Un teatro fuori dal teatro dell'opera, ecco la novità. Naturalmente *We come to the River* è stato da allora sempre dato in teatri lirici, mentre io avevo veramente pensato che fosse possibile rappresentarlo in una specie di grosso hangar, con i tre palcoscenici molto lontani l'uno dall'altro, in modo che si potesse ripetere la condizione che si verifica in quello spettacolo di prosa della Mnouchkine dove tutto gira come in una kermesse, ed il pubblico deve spostarsi ora di qua, ora di là per seguire la vicenda.

*Però l'idea di un'azione mobile che coinvolge anche il pubblico non è nuova, in fondo c'era già nel Living Theatre con Julian Beck.*

Sì, come no.

*Era un poco tipico di quegli anni, insomma.*

Difatti la loro compagnia è stata a Berlino per molto tempo in quel periodo, ospite dell'Accademia delle Arti, e hanno fatto una lunga stagione. Non so perché sono andati via. Per la verità causavano molta costernazione e ostilità, ovunque andassero.

*Sarebbero questi, dunque, gli antecedenti della drammaturgia di "We come to the River".*

Sì, e mi sembrava di aver trovato in quest'opera una possibilità di usare la musica in maniera talmente attiva da costringerla ad uscire dal golfo mistico dell'indifferenza per partecipare emotivamente: vedere, ad esempio, che qualcuno sta morendo, e io me ne sto qua a suonare il violino! Capisci?

*La stessa idea era stata già realizzata in altri lavori; anche in "Natascha Ungeheuer" c'era questa idea del percorso.*

Sì, ma io penso che tutti quei pezzi, *Natascha*, *El Cimarrón*, erano studi preparatori per *We come to the River*; non per caso si trovano dieci anni dopo i *Bassaridi* di Salisburgo; e ti assicuro che è stato un cammino abbastanza faticoso.

*Quindi nei dieci anni compresi tra i "Bassaridi" e "We come to the River" c'è questa evoluzione da un teatro, concepito per una scena tradizionale, a un teatro mobile, più moderno ed articolato. Anche in questo Bond ti ha aiutato, forse.*

Sì, perché ho potuto spiegargli bene quello che mi sembrava necessario, quello che volevo fare, ovvero che le tre orchestre, i tre gruppi strumentali, concepissero la loro partecipazione come qualcosa di indispensabile al successo dello spettacolo, nel senso che dovevano veramente irradiare qualcosa di drammatico. Quando c'è qualcuno che è condannato a morte e tu suoni la viola da gamba, probabilmente in quel momento pensi un po' di più a quella situazione che potrebbe essere la tua. Si tratta di creare più solidarietà tra lo strumentista e l'evento scenico, di togliere materialmente e spiritualmente lo strumentista dalla fossa orchestrale nella quale delle vicende drammatiche che si svolgono sulla scena giunge soltanto un'eco impallidita, filtrata, per così dire, musicalmente.

*Vorrei che mi parlassi ora un poco del "Tristan" che nasce parallelamente all'opera "We come to the River".*

Nell'ottobre del 1974 morivano la Bachmann e anche Auden e c'erano gli avvenimenti del Cile che vivevo molto da vicino per via di Gaston Salvatore e della sua famiglia. Sai, suo zio è stato ammazzato nel palazzo della Moncada. Queste cose si sono aggiunte al tremendo choc per la morte della Bachmann. Non sai che cosa ha significato per me, sono quasi diventato matto. Ho dovuto andare da uno psicanalista per anni, perché mi sembrava di essere responsabile della sua morte. Con lei avevo avuto una convivenza elegante, illuminata dalla sua grazia e dal suo raro senso dell'umorismo. Avevo un grande affetto per lei e mi consideravo una specie di suo alleato clandestino; ci muovevamo infatti in sfere che nessun altro poteva conoscere, capire o amare.

*C'è una relazione tra questi avvenimenti e "Tristan"?*

Sì. Se ricordo bene *Tristan* fu terminato a Venezia nell'autunno. Era il pezzo dell'anno; come ti ho già detto, allora scrivevo un pezzo di grandi dimensioni all'anno. Comunque prima di scrivere la partitura ho realizzato i nastri elettronici a Londra. Avevo una amicizia molto strana con Peter Zinoviev, questo stravagante, pazzoide russo tuttora mio grande amico che è anche il librettista di Harrison Birtistle. Sì, siamo molto amici: è una persona completamente

pazza ma geniale, un matematico straordinario che ha inventato il Synth. Era anche molto ricco, ma poi ha perso tutti i soldi. Comunque mi ha inciso lui questi nastri; ci sono infatti quattro interventi elettronici nella partitura. Il primo è una partitura elettronica nella quale abbiamo assemblato diverse parti di contrappunto, un classico contrappunto a sei parti per strumenti barocchi, una specie di fantasia sul *Lamento di Tristano*, che è una canzone fiorentina del Medioevo dall'andamento melodico un po' orientaleggiante.

Il gruppo che aveva inciso su disco questa canzone era diretto da un famoso suonatore di flauto dolce, che è morto impiccato. Aveva una moglie insopportabile e pare che si sia impiccato per dare un ultimo choc alla moglie che detestava.

Comunque, lui e il suo gruppo hanno suonato questa partitura, ognuno per conto suo su nastro, e poi ciascuna voce è stata sottoposta a elettrochoc, insomma a manipolazioni. Si è costruito così questo contrappunto elettronico a sei voci che è diventato la gabbia o le colonne, le mura del secondo tempo, il vero e proprio *Lamento di Tristano*. Il secondo intervento l'abbiamo fatto con strumenti a percussione, includendovi anche il suo pianoforte a coda, uno strumento vecchio e scassato. Alla fine abbiamo inserito un vecchio rullo di pianola con la marcia funebre di Chopin dalla quale abbiamo ricavato la «Follia» di Tristano. Questo episodio va a sfociare in una Suite di danze macabre. Si arriva poi al punto culminante della follia, ovvero alla morte sul rogo di Isotta che è anche la morte nel fuoco di Ingeborg Bachmann e il fuoco della Moncada di Santiago del Cile.

*Dove era morto chi?*

Il socialismo cileno e lo zio del mio amico Gaston Salvatore. Dopo viene l'epilogo e, in questo culmine orchestrale, un grido dell'intera orchestra, c'è anche un Nebelhorn e quegli utensili sonori tipici del teatro di Wagner.

*Tristan* è un pezzo molto strano nel quale dopo un riepilogo del pianoforte solo si trova un altro episodio elettronico ottenuto con l'amplificazione del battito di un cuore e della voce di un bambino di quattro anni che descrive il momento in cui Isotta abbraccia il cadavere di Tristano, lo bacia e muore. Infine l'orchestra cita in forma ritmicamente molto allargata le due prime battute del terzo atto del *Tristano*, del preludio insomma, e così si comincia a capire che tutto il pezzo è una specie di riflessione e sperimentazione su quel cromatismo. I famosi accordi dell'inizio non compaiono mai, ma sembra sempre che la musica li stia quasi toccando, e l'intero componimento, soprattutto nei passi del pianoforte solo, mi sembra una ricerca, un tentativo di immaginarsi la musica post-wagneriana se non fosse arrivata la serializzazione.

*Però questo lavoro affronta per la prima volta il tuo rapporto con la*



musica di Wagner. Hai parlato di Bach, di Mozart, di Beethoven, abbiamo parlato di Mahler naturalmente, ma mai di Wagner. Si tratta probabilmente di un tema importante e "Tristan" contiene questi riferimenti, soprattutto nel senso che hai appena indicato, di cosa sarebbe stato il post-wagnerismo senza la musica seriale. In questo è però anche implicito un ripensamento di Wagner, del suo mondo. Potresti dirmi che rapporto hai con il personaggio e con il musicista Wagner?

Ho cominciato a capirlo un po' di più leggendo questi diari della signora Cosima.

*Quindi molto recentemente.*

Molto recentemente, sí. Lì si vede che lavorava come un matto, aveva delle cose da dire e da fare evidentemente molto importanti. Tutto questo è ben noto. Ma vengono fuori da questo diario anche riflessioni del tipo "che cosa significa essere un tedesco".

*Ma più che dell'ideologia vorrei che mi parlassi del musicista.*

Ho cominciato non ad amare ma a simpatizzare con *L'Oro del Reno*. Il *Tristano* non è mai stato un problema, mai. Per me è sempre stato un pezzo meraviglioso mentre trovo assolutamente insopportabile roba come *Lohengrin* o *Tannhäuser*, mi fa diventare matto, non resisto, devo uscire dalla sala. Sono cose menzognere che non sopporto perché mirano alla costruzione di un germanesimo che non esiste, secondo me, e che non dovrebbe comunque esistere. Non ho mai potuto andare a Bayreuth perché divento matto se vedo quel tipo di tedeschi, darei in escandescenze e mi dovrebbero portare via. Capisci, non sopporto quel genere di tedesco. Anche questo non l'avevo ancora mai detto ma io non sto bene con molta gente, sono molto selettivo e quando vado in Germania, la sera dopo le mie lezioni vado a casa da solo, leggo un libro, guardo la televisione nella mia stanza d'albergo, poi mi metto a dormire e l'indomani vado a lavorare e parto senza aver parlato con nessuno, solo con questi allievi, capisci, o col cameriere del ristorante.

*Lasciamo Wagner allora e andiamo ancora un po' avanti, veniamo alla fine degli anni Settanta. Nel 1979 troviamo un lavoro che si chiama "El Rey de Harlem" che si collega con un altro lavoro del 1981 che è il "Miracle de la Rose". Entrambi si chiamano teatro immaginario, teatro immaginario I e teatro immaginario II; che cosa vuol dire l'espressione teatro immaginario applicata a questi due lavori?*

In questi due pezzi proseguo la mia ricerca per trasformare i mezzi di espressione musicali in chiari simboli e non lasciarli nella loro astrattezza. Così il *Re di Harlem* è un montaggio di vari ideogrammi che vengono montati e smontati in continuazione, inseriti sempre in contesti nuovi. Il materiale di base consiste in una decina di questi



ideogrammi musicali e il montaggio gioca sempre su questi elementi.  
*Dal momento che tu hai parlato di ideogrammi qui e anche in altri lavori, si può dire che la tua musica si è evoluta cercando di passare da un tipo di scrittura alfabetica ad una scrittura ideogrammatica?*

Sì.

*Quindi il passaggio all'ideogramma musicale sarebbe una fuga dall'astrazione implicita nella scrittura alfabetica, così come sostiene McLuhan nei suoi studi sulla stampa. Traslando un po' metaforicamente tutto questo potremmo dire che la tua musica va in una direzione ideogrammatica per sfuggire alle insidie della formalizzazione, dell'astratto e dell'impoverimento, impliciti nella scrittura alfabetica. Ci troviamo quindi di fronte a una ricerca di maggiore realismo che approda alla composizione, al montaggio degli ideogrammi?*

E proprio così.

*Hai parlato di scrittura per ideogrammi nel "Rey de Harlem"; mi faresti qualche esempio citandomi qualcuno di questi ideogrammi che vengono assemblati e composti?*

Posso rispondere solo con un po' di approssimazione: si tratta di un numero di verbi e di immagini che Lorca cita. Il testo è dato da una poesia bellissima di García Lorca che canta la New York del suo tempo, con questo re che è il cuoco di un ristorante con all'intorno nobili e principi negri prigionieri. Ci sono dei cocodrilli nelle fognature di New York che crescono e si preparano, e alla fine c'è l'assalto, il gran momento della vendetta. Nel testo, che ho musicato in spagnolo con l'aiuto di Gastón Fournier, c'è un numero di verbi, di idee o di immagini che tornano sempre: il re, los negros, Harlem, le strade, il crimine, il ricco, lo schiavo, e per ognuna di queste idee c'è un particolare ideogramma che consiste in una serie di note che si può organizzare verticalmente e ritmi, segni, segnali, organizzati come ti ho già descritto.

Questo procedimento non è totalmente nuovo nel mio modo di pensare la musica e di scriverla; già nell'*Ode al vento dell'Ovest*, il mio ultimo pezzo scritto in Germania, ci sono dei segni musicali attraverso i quali vengono simbolizzate le strutture interne della poesia. C'è da parte mia una speciale insistenza su questi contenuti; non voglio una musica senza contenuti, voglio una musica che abbia sempre qualche cosa da comunicare.

*E questo procedimento impiegato nel "Rey de Harlem" si ritrova anche in un componimento dello stesso anno che però ha un carattere molto diverso, cioè nella "Royal Winter Music" per chitarra?*

Beh, lì ci sono proprio delle scene teatrali.

*In che senso?*

Ogni pezzo rappresenta un carattere shakespeariano: per esempio

il primo è il monologo in cui Riccardo III riflette nella stanza di una donna sul lascivo piacere del liuto. Quindi questo odio contro le cose piacevoli e belle viene coinvolto in una specie di dialettica sonatistica; diventa una Sonata.

*Appunto questo volevo chiederti: come si coniugano tra loro immagini e tipiche situazioni teatrali con una forma sonatistica?*

Da un lato c'è il percorso del monologo, il suo percorso nel tempo che la musica sembra seguire, poi la musica però diventa molto più lunga, sopravanza il discorso di almeno tre volte... In questa prima parte della *Royal Winter Music* l'idea era quella di istituire un contrasto tra Riccardo III brutto e gobbo, incapace di divertirsi perché nessuno lo desidera e nessuno lo ama, tra la solitudine di questo personaggio tremendo e l'inverno nel quale tutti si divertono e suonano la musica nei salotti delle graziose signore. Ne deriva un sentimento di invidia per un mondo a lui opposto e ostile e da questo contrasto scaturisce un tema per una sonata "comme il faut". A questi si aggiunge un ulteriore contrasto tra la guerra e la pace: Riccardo III lamenta l'inattività militare di questo inverno nel quale nessuno ammazza, nessuno dà battaglia, tutti sono in attesa mentre lui vorrebbe agitazione, sangue e guerra.

Anche nel *Miracle de la Rose* ci sono delle immagini che partono da una realtà poetica. In questo caso si tratta di un giovane assassino rinchiuso in un carcere in qualche parte della Francia dove i detenuti condannati a morte sono in attesa della ghigliottina. C'è un episodio scritto con una meraviglia letteraria incredibile da Genet in cui si racconta che alla mattina quando il direttore della prigione, l'avvocato, il carnefice e il prete entrano nella cella, il detenuto che sta incatenato nel letto improvvisamente perde le catene, si alza e diventa un principe rinascimentale di grande bellezza. La cella improvvisamente diventa più grande e si spalanca mentre quei signori diventano quattro scarafaggi che camminano sopra di lui, entrano attraverso la bocca e le orecchie e cominciano a camminare attraverso il suo corpo imbattendosi in cose strane, meravigliose, cose di sogno, come un paesaggio pieno di fiori e di alberi. Giungono così ad un crocevia dove odono il battito di un tamburo e seguendo lo arrivano a una casa, aprono una porta e vedono in una stanza vuota un ragazzo seduto su una cassapanca che sta suonando un tamburo. Ad un tratto si spalanca una finestra e compare una rosa meravigliosa, sulla quale questi insetti si buttano, per divorarla. In quello stesso momento ha luogo la decapitazione del giovane. È una metafora per una cosa orrenda che viene raccontata come fosse un sogno.

*In maniera surrealista dunque.*

Certamente, e la musica accompagna questi scarafaggi durante il loro viaggio dipingendolo con forme musicali.

*Cercando anche in questo caso gli ideogrammi come già nel "Rey de Harlem".*

Sì, certamente.

*Si tratta dunque di due esempi di teatro immaginario e quindi non rappresentabile che si ispirano a un testo letterario: di García Lorca nel primo caso e di Jean Genet nel secondo, due testi visibilmente immersi in atmosfere surrealiste. Il surrealismo entra dunque nella musica di questo teatro immaginario attraverso l'impiego degli ideogrammi sonori. Così concepiti questi componimenti vengono ad assomigliare un poco a dei poemi sinfonici che il pubblico segue attraverso le didascalie affidate al programma di sala. Vorresti indicarmi qualche esempio del modo in cui questo processo narrativo si articola sul piano sonoro?*

Nella partitura la struttura del racconto viene rispecchiata dalla sequenza dei pezzi con titoli tratti dalla musica francese. Ma voglio farti un esempio più preciso del modo in cui la musica si comporta: quando si spalanca la finestra e si vede questa rosa, che è il cuore di lui naturalmente, in quel momento la musica suona una "suite de chansons" provenzali, perché il protagonista Harcomone e lo stesso Genet vengono dalla Provenza. Al tempo stesso senti una musica estremamente dolce perché sto descrivendo il cuore di un bambino, di un criminale che è ancora un ragazzo, per il quale si prova quindi un sentimento di pietosa partecipazione.

Tutto comincia col rumore della porta di ferro che si apre per far entrare quelle persone; allora il clarinetto comincia a suonare da solo e noi comprendiamo che quella è la voce di Harcomone; una voce che viene descritta ora dal clarinetto basso, ora da quello piccolo in Mi bemolle.

*Vorrei chiederti un'altra cosa: sia il "Miracle de la Rose" che "El Rey de Harlem" hanno in comune qualche cosa che è un'idea della sofferenza umana. Questa idea della sofferenza umana, per la quale tu manifesti partecipazione e pietà, mi fa venire in mente l'interesse e la passione che tu hai per la pittura di Bacon, una pittura che solo in parte può essere definita surrealista, tanto è vero che Bacon in anni lontani cercò di partecipare ad una mostra di pittori surrealisti ma non vi fu accolto. L'immagine dell'individuo sofferente, aggredito dalla crudeltà mi pare un elemento che ti lega in profondità a questo pittore. Bacon pare che sia un uomo meraviglioso, estremamente lucido e intelligente, un pittore di vecchio stampo da paragonare con i grandi maestri italiani, olandesi e tedeschi delle grandi epoche. Esattamente come loro non conosce il pudore e non ha alcuna esitazione nel descrivere la crudeltà, la sofferenza e il dolore con una concentrazione d'espressione e una partecipazione che culminano addirittura in una sorta di identificazione. C'è qualche cosa di simile tra certi aspetti*



*della tua musica e il suo modo di vedere la vita e l'umanità nei quadri?*

Forse, perché in Bacon ci sono queste forme meravigliose che sono rimaste intatte e sono il frutto di una grande maestria; anch'io ho lottato per conservare le forme nella mia musica, per farle diventare le mie forme, ho lottato tutta la vita per poter scrivere una cosa come la mia settima Sinfonia, capisci, ho lottato con i numerosi problemi della forma della sinfonia. Interessarsi dei valori tradizionali del mestiere vuole anche dire che uno ha bisogno di un mestiere solido e di una conoscenza approfondita di quelle forme per poter creare il dissenso, la dissonanza, l'errore, per trasformarli in problema e oggetto di angoscia.

*Della settima Sinfonia hai detto che era un obiettivo al quale tendeva il tuo lavoro da molti anni: vuoi raccontare meglio questo percorso che culmina proprio nella settima Sinfonia?*

Le mie prime sinfonie sono state scritte con una fretta enorme; ero molto giovane e avevo già scritto la terza, che veniva eseguita sotto la direzione di Rosbaud. Guardando al passato mi sembra che la settima sia la mia prima Sinfonia, nel senso che nasce da un impegno e da una riflessione sui problemi della forma musicale particolarmente prolungati. Per la prima volta sono riuscito qui a servirmi di quelle forme con una certa disinvoltura, a dominarle; ho imparato a servirmi di loro e a usarle come un sistema d'ordine nei miei pensieri. È una Sinfonia in quattro tempi, e nel primo c'è ancora la lezione Mahler, ma non più direttamente riconoscibile. Il secondo tempo è un vero Adagio e anche lì, per la prima volta, mi è riuscito di fare un vero Adagio nel senso della tradizione, con tutto quello che significa per noi un movimento d'Adagio di una certa portata.

*Hai parlato soltanto di Mahler come modello, ma forse ci sono altre cose in questo ripensamento generale della tradizione sinfonica.*

Sì, ma i modelli non si riconoscono più.

*Pensi che seguiranno delle altre sinfonie?*

Farò forse un'ottava Sinfonia per il venticinquesimo anniversario della London Sinfonietta.

*Abbiamo accennato prima alla pittura di Bacon, per la quale hai tanta passione; ci sono altri pittori che ti sono molto vicini e che in qualche modo hanno influito sulla tua personalità?*

Allora parliamo di Vespignani, che del resto è anche lui un ammiratore di Bacon.

*Da quanto tempo lo conosci?*

Dal 1957 quando abbiamo collaborato alla realizzazione della *Maratona di danza*, per la quale lui ha dipinto le scene; più tardi ha fatto anche quelle, molto belle, per *I Bassaridi* alla Scala. Ci vediamo spessissimo, siamo molto amici e ho una grande ammirazione per il

suo lavoro, che non è molto amato in giro, credo. C'è una cosa di Vespignani che mi piace enormemente ed è l'esattezza della sua arte di disegnatore. È una persona che vive molto intensamente la sua vita, e la sofferenza e le angosce del mondo nel quale vive si rispecchiano nei suoi quadri come attraverso un processo di raffreddamento, che trasforma quei sentimenti in una specie di documentario. Si capisce che è una persona che osserva la realtà con occhi sofferenti, senza fare però alcuna concessione espressionistica alla qualità del suo contenuto pittorico.

*Abbandoniamo la pittura e veniamo alla tua esperienza di insegnante. Nel 1979 hai cominciato a insegnare composizione alla Hochschule für Musik di Colonia, succedendo su quella cattedra a Stockhausen; sono quindi ormai sei anni che fai questo lavoro. Che cosa puoi raccontare di questa tua esperienza di insegnante di composizione?*

Sai, quando insegnavo a Salisburgo, dal '60 fino al '66, non mi sono divertito per niente, non ero pronto per insegnare praticamente.

*Ma poi hai insegnato in tanti altri posti, hai tenuto corsi anche in America.*

Sì, ma non molto di frequente, in America una volta o due. A Colonia invece le cose si sono messe diversamente: all'inizio non sapevo esattamente che cosa avrei fatto e come. Sono partito dalla realtà di quello che questi ragazzi avevano da offrirmi e poi ho cominciato a cercare uno stile di lavoro, e ho trovato questa idea di lavorare tutti insieme su un tema.

*Cosa vuol dire questo in pratica?*

Per esempio uno dei primi concerti che ho organizzato con le musiche dei miei allievi si configurava come il ciclo di un'intera notte: c'erano sette compositori, sette ore della notte e altrettante interpretazioni di quelle ore attraverso la poesia, attraverso immagini, sogni eccetera: cose di questo genere. Naturalmente è molto stimolante la prospettiva che quelle musiche saranno poi eseguite; pensa che spesso viene addirittura la radio a registrare questi concerti. Capita così che gli esecutori vengano pagati e si possa quindi provare di più e suonare meglio. Naturalmente cerchiamo sempre di evitare quelle esecuzioni frettolose, quasi dilettantesche che danno una immagine terribilmente distorta di quello che sta scritto sulla partitura.

*Quindi quelli che da noi si chiamano saggi scolastici, nel caso dei tuoi studenti di Colonia sono vere e proprie esecuzioni professionali e pubbliche, con tanto di registrazione radiofonica.*

Sì; per esempio ultimamente, in occasione della fine del semestre, abbiamo partecipato a un festival. Ricorreva il settecentesimo anniversario della fondazione di Brüll, un piccolo centro vicino a Bonn.

Per l'occasione avevano organizzato un piccolo festival al quale hanno invitato la mia classe, che ha preparato un omaggio musicale alla città. Tutti i temi avevano a che fare con Brüll: c'era, per esempio, un *Requiem für Anna Schmidt*, una strega che nel 1340 è stata bruciata sul rogo.

*Capisco, da quello che dici, che in fondo le cose che scrivono i tuoi studenti, verso le quali tu li indirizzi, anche se strumentali, hanno sempre un solido sostegno di programma; l'idea, cioè, di rappresentare qualche cosa in musica è sempre nell'aria. Ai tuoi allievi insegni anche a scrivere l'opera?*

Insegno loro ad osservare le possibilità musicali freddamente, come un intellettuale che dispone di mezzi di espressione e di costruzione e progetta di usarli con chiarezza.

*La tua carriera di autore teatrale culmina, per ora, nel 1982 con "La gatta inglese", ancora una volta in collaborazione con Edward Bond come librettista. Si tratta di un lavoro che nel giro di poche stagioni ha già riscosso vivi consensi in molti paesi.*

E un lavoro nato con grandi ambizioni, per la verità; mentre scrivevo l'opera tenevo un diario di lavoro e alle volte interrompevo il processo di composizione per descrivere quello che avevo appena fatto, osservandomi mentre lavoravo.

*Quanto tempo hai impiegato, quindi, a scrivere tutta l'opera?*

Due anni e mezzo, quasi tre, ma anche con delle interruzioni, per la verità. In mezzo c'è stato il *Miracle de la Rose* e contemporaneamente mi occupavo anche dell'*Ulisse*, lavorando come un pazzo.

*Scusa l'interruzione, ma devo assolutamente chiederti una cosa: spesso rievocando certi periodi della tua vita hai detto «lavoravo moltissimo, lavoravo come un matto» eccetera. Io ti conosco non da ieri, so che la tua è una vita di grandissimo lavoro ma questa specie di ansia che ti spinge a lavorare così, a ingolfarti in impegni che ti costano tantissimo, fin dagli anni della gioventù, da dove nasce? Mi hai raccontato, quando scrivevi il "Re Cervo", di quell'enorme cumulo di fogli di carta pentagrammata che si ammassavano sul tuo tavolo; nel caso che hai appena citato agivi addirittura su tre tavoli contemporaneamente: su uno c'era "La gatta inglese", sull'altro la revisione dell'"Ulisse" di Monteverdi e sul terzo "Le Miracle de la Rose". In che cosa consiste questa ansia che ti spinge a lavorare in questo modo?*

Perché se non posso scrivere non vivo, io esisto solo in funzione di questo lavoro.

*E quindi se non lavori si abbassa in un certo senso il tuo tono vitale.*

Mi ammalò se non posso scrivere, soffro se perdo tempo in giro e al tempo stesso accetto troppe cose per scappare dalla scrivania, perché questa è in fondo la dialettica che regola la cosa. Mi invento



tanti lavori all'estero così posso andare lì, perché per la verità tutto questo mi diverte enormemente; ma si potrebbe anche dire che sono una persona che si diverte enormemente lavorando. A volte comporre è la cosa meno divertente: è tremendo, ti svuota, ti distrugge fisicamente, così certe volte ho dei crolli; ne ho avuto uno enorme dopo la settima Sinfonia a Berlino.

*Torniamo allora alla "Gatta inglese". Quest'opera introduce nella tua produzione teatrale non proprio elementi nuovi, ma in ogni caso un tocco delicato molto in sintonia con i gusti di oggi.*

Doveva essere una tenerissima opera popolare, nel genere di Paisiello; il libretto è meraviglioso.

*Quindi sei sempre contento della collaborazione di Edward Bond?*

Sì, sì.

*Forse in lui hai trovato proprio il tuo librettista.*

Sì, potrebbe darsi.

*Anche per il futuro?*

Il fatto è che vorrei una volta scrivere un'opera in tedesco, e con Bond non è possibile.

*C'è qualche scrittore tedesco all'orizzonte?*

Sì, c'è un giovane poeta.

*Puoi fare il nome?*

Sì, si chiama Hans-Ulrich Treichel.

*C'è già un progetto?*

Mi ha già fatto un'offerta, ma gli ho dovuto dire che non me la sentivo: era sempre quel tema degli anabattisti, sai? Ha vinto recentemente un importante premio letterario e la casa editrice Suhrkamp gli ha fatto un contratto per pubblicare le sue poesie. Ora stiamo mettendo insieme delle idee; io gli racconto delle cose che mi interessano e che vorrei fare e lui cerca di capirmi e di offrirmi delle prospettive allettanti. Ora però ho deciso di scrivere per un teatro di Berlino un'opera minima, due cantanti, un attore e piccola orchestra, su un libretto tratto dal romanzo *Il bacio della donna ragno*.

*Una volta avevi detto che progettavi di scrivere un'opera su "Le rouge et le noir" di Stendhal.*

Fin da ragazzo ho sempre pensato che volevo fare un'opera su questo soggetto.

*Ma questo me l'hai detto non da ragazzo, solo qualche anno fa; il progetto è caduto o forse è stato soltanto rinviato?*

No, non credo che potrò realizzarlo mai. Tranne il breve lavoro da camera su *Il bacio della donna ragno* vorrei fare solo più un'opera, ma il progetto è talmente lontano che ancora non è possibile parlarne. Inoltre scrivo sempre più lentamente, scrivere mi stanca sempre di più: devo quindi concedermi delle pause e la gente può anche aspettare un po'.

*C'è un lavoro tuo soltanto in parte, "Il ritorno di Ulisse in patria" di Monteverdi, che tu hai preparato e fatto rappresentare al festival di Salisburgo. Esistono numerose realizzazioni moderne del "Ritorno di Ulisse", ma credo che ci sia in quest'opera qualcosa di particolare che ti predestinava ad incontrarla, ad occupartene. Ulisse rappresenta il mito mediterraneo per eccellenza; la tua scelta di venire a vivere in Italia e la tua attrazione quasi fisica per questo clima, per il mare, la Sicilia, Ischia eccetera... era fatale che tu andassi a finire in quella direzione. Ti chiederei di riassumere un poco questo tema che assomiglia a un filo conduttore della tua vita da più di trent'anni a questa parte. Nella tua realizzazione dell'"Ulisse" si può leggere un modo personale di vivere e interpretare il mito mediterraneo, l'Italia, Monteverdi, l'arte del canto.*

Ulisse è stata una gioia sentirlo, mi sono talmente commosso! Quando si esamina il materiale esistente bisogna riconoscere che il basso continuo è veramente poca cosa. Non posso dire di averci fatto su dei grandi studi, ma mi sono rassicurato consultando un musicologo di Berna, Stefan Kunze. Lui mi ha incoraggiato a fare quello che volevo, allora ho pensato che la Felsenreitschule a Salisburgo o l'Opera di Colonia hanno un'acustica molto sorda con la quale si sente poco l'orchestra e dovendo presentare la mia versione dell'*Ulisse* in un teatro del genere mi è parso opportuno valermi di un grande organico orchestrale, inventando uno strumentario che corrispondesse alle esigenze dei caratteri sul palcoscenico.

In Monteverdi i ritornelli sono sempre a 4 parti col continuo e questo sistema l'ho trasportato in tutta l'orchestrazione, rispettando dappertutto questo impianto a quattro o cinque voci.

*Hai detto anche che la scelta degli strumenti era in qualche modo determinata da caratteri che agiscono sul palcoscenico. Si tratta di una vera e propria identificazione fra personaggi e strumenti, e se è così mi faresti qualche esempio?*

Ulisse per esempio è spesso caratterizzato dal suono dei corni e si tratta certamente di una reminiscenza romantica, una specie di simbolo del desiderio ottocentesco.

*Vi è forse una reminiscenza dell'"Olandese volante"?*

Sì, certo; anche certi gesti dei corni rammentano situazioni wagneriane. Ma Ulisse è anche caratterizzato dal suono dei violoncelli, che non suonano mai tutti insieme ma quasi sempre divisi. Nell'orchestra non ho messo violini, sicché le viole sono gli archi più acuti.

*Quindi il colore è un po' scuro.*

Non solo ma è anche moderato e raccolto, capace di ricordare il suono delle viole da gamba.

*Questo uso degli archi gravi ricorda le sonorità delle viole da gamba dell'epoca di Monteverdi.*

Sì, e ho impiegato un gruppo di otto viole, la prima delle quali è una viola d'amore concertante. Un altro caso di sonorità riservata e un po' arcaica è rappresentato dall'impiego degli oboi d'amore: sono gli strumenti di Penelope, che è caratterizzata però dai contrabbassi, che ne ritraggono la profondità del dolore. Gli dèi, invece, sono rappresentati dalle percussioni, arpe, grandeur barocca e trombe concertanti, mentre la servitù e i proci si identificano in strumenti popolari come chitarre, chitarre elettriche, accordéon ed altri di questo genere, che producono una sonorità diversa, molto popolare-sca ma anche amorosa.

Attraverso queste cose viene un po' fuori l'idea che mi ero fatto della Venezia musicale del tempo di Monteverdi. Sono venuto a sapere che esiste una lista degli strumenti che il Teatro San Cassiano aveva in dotazione. Erano parecchi, allora ho pensato che per uno spettacolo di questo genere avranno usato tutti gli strumenti in loro possesso per descrivere gli dèi, i mari, i personaggi, le situazioni, le cose. Quello che ho fatto con la mia strumentazione è quindi una specie di imitazione di ciò che si fece allora, e dovendo portare lo spettacolo in una sala di oggi mi è sembrato opportuno abbandonare le ricerche filologiche che mirano alla restaurazione del passato. Ho fatto anche un'altra cosa che forse vale la pena menzionare: tutto quello che fanno gli strumenti è una specie di ricalco della parte vocale, quindi io non invento nulla per conto mio, ma mi attengo il più strettamente possibile a Monteverdi.

*Quindi tutto nasce dal materiale originale di Monteverdi.*

Sì, perfino i contrappunti che si trovano nell'orchestra.

*Nello scrivere la tua versione del "Ritorno di Ulisse in patria" il tuo pensiero solo marginalmente si è rivolto a Venezia, probabilmente era attratto da altri orizzonti; hai anche citato "Ulisse" e "L'Olandese volante", proseguendo quindi quella simbiosi tra elemento germanico ed ellenico che è una delle costanti della tua vita e della tua esperienza culturale.*

Pensavo sempre alla Grecia, a quelle isole.

*E come si riflette nella musica questo pensiero continuo della Grecia e delle sue isole?*

Pensavo sempre a quella luce del mare ionico, quasi troppo forte per gli occhi da accettare.

*E questo pensiero della luce accecante che cosa genera nella partitura, nella strumentazione?*

Le voci delle trombe piccole, tutti i suoni molto acuti; a volte temevo, scrivendo, che la partitura diventasse troppo penetrante, e poi la stessa idea è perseguita con tante campane, con tutto quello che suona e produce acutezza sonora.

*Quindi un'idea della luminosità dell'orchestra del tipo di quella*



*che si trova nel "Poema dell'estasi" di Skerjabin, dove le trombe diventano raggi di luce.*

Beh, sí, ma non ci avevo pensato. Per me quella di Ulisse era una famiglia di pastori e mi sono immaginato quell'ambiente attraverso i ricordi della Grecia, di Creta, di Micene in particolare.

*Tra questi ricordi trova posto anche il fantasma di Hölderlin?*

No, ma la sua Grecia è come la mia; insomma abbiamo la stessa Grecia, Hölderlin e io.

*Cioè una Grecia mitica, sognata?*

Sí, anche utopica.

*Ti sei occupato molto di Orfeo negli anni di Montepulciano, hai scritto un grande balletto su Orfeo, su scenario di Edward Bond, hai scritto una sonata per violino solo ispirata ad Orfeo. Il tema di Ulisse lo hai affrontato adesso; nella produzione di Monteverdi rimane ancora l'"Incoronazione di Poppea", può darsi che un giorno tu faccia lo stesso lavoro anche con quest'opera?*

Non lo so, con l'*Ulisse* pensavo di sbrigarmela in mezz'anno, invece no, è stato un lavoro di grandissimo impegno.

*Monteverdi rappresenta moltissimo per te, credo.*

Sí, enormemente.

*Che cos'è per te, quasi l'emblema della musica italiana?*

Sí, è la musica che si vive solo attraverso la voce; quindi è la linea che lega direttamente Monteverdi a Bellini.

*E la sua arte contrappuntistica? I libri dei "Madrigali"?*

Proprio pensando ai *Madrigali* ho composto recentemente una raccolta di cori a cappella, intitolandola *Orfeo dietro il filo spinato*. Sono poesie che Bond ha scritto per le note di programma del balletto, dopo ne ha scritte altre... sai lui scrive le poesie come le cartoline, con la stessa rapidità: fra quelle ne ho scelte alcune per farne dei cori a cappella.

*E il modello erano i "Madrigali" di Monteverdi?*

Ma certo, soprattutto quello straordinario "Or che il ciel e la terra..." su versi del Tasso, che comincia con un mormorio delle voci molto basse.

*Con il "Ritorno di Ulisse" di Monteverdi siamo arrivati al presente della tua carriera di compositore. Vorrei concludere questa nostra conversazione non con un bilancio della tua attività di compositore, che mi pare prematuro, ma con un bilancio di previsione sulla musica degli anni Ottanta. Nel corso di questa conversazione hai rievocato e commentato gli avvenimenti della musica in quegli anni Cinquanta, Sessanta e Settanta nei quali si è svolta la tua carriera di compositore: i contrasti, le divergenze, i punti di vista, il tuo distacco. Il tuo rapporto con la musica di oggi, con i compositori quindi della generazione piú giovane, insomma con la musica degli anni Ottanta, come*

*si risolve? Come vedi questa situazione che è certamente molto cambiata rispetto a quella in cui hai percorso i primi passi della tua carriera?*

Mah, io penso che c'è un sacco di talento in giro, in questa nuova generazione.

*Forse c'era anche prima, solo che prima era utilizzato in modo diverso, no?*

Può darsi. Io credo che ci sia un atteggiamento diverso in questi giovani che sono molto attenti a quello che succede, molto critici. Faccio solo un esempio: sono rimasto veramente sbalordito dalla musica di Wolfgang von Schweinitz, che mi ha fatto sentire un pezzo suo, una *Missa*. È incredibile, possiede un grandissimo talento, un linguaggio completamente franco e molto personale.

*Quindi Von Schweinitz è un compositore tedesco, sul cui talento tu giuri; c'è qualche altro compositore di oggi del quale ti sentiresti di dire le stesse cose?*

Di questi giovani? Ah, per esempio in Inghilterra c'è Simon Holt, un allievo di Maxwell Davies, che scrive dei pezzi meravigliosi, sempre piccole forme per ora, ma sono delle cose di una eleganza, di una bellezza, di una stranezza molto notevole. L'altro è quel Marc Antony Turneghe che ha studiato con me per un po' a Tangelwood ma prima è stato allievo di Oliver Krussen, un compositore inglese giovane ancora, ma di grandissimo talento.

Conosci *Where the wild things are?* È una partitura che io trovo splendida ed esuberante.

*Cos'è, un poema sinfonico?*

No, un'opera di teatro modellata un po' sulle favole, come *L'enfant et les sortilèges*.

*Potresti fare qualche altro nome?*

Hans Jurgен von Bose in Germania e poi il nostro amico Wolfgang Rihm, un compositore di grandissimo talento. Ho ascoltato quelle sue *Abgesang*, un grande ciclo che fa serata, alla prima a Berlino. Sembra ricordare talvolta Schoenberg, questo ciclo.

*Vuoi dire il primo Schoenberg, quello più intenso, espressionista.*

Ed è giovanissimo anche lui. Pensa che per un po' di tempo ho creduto, data la sua maturità musicale, che fosse già più avanti negli anni, invece no, è ancora molto giovane. Tutta questa gente sarà a Monaco, naturalmente.

*A Monaco dove?*

A questo festival che farò al Gasteig nel 1988 e che sarà, spero, veramente una grande festa, una cosa diversa.

*Dopo trentasette anni, da quando dura la tua carriera di compositore, forse è giusto dire che mai come oggi sei stato in sintonia con la musica dei nostri giorni.*

Sì, si può dire.

*Che cosa vuol dire questo, che in trentasette anni le tendenze, il gusto, hanno fatto un giro di 180 gradi?*

Quello che trovo entusiasmante è che oggi ci sono tante menti più indipendenti, che un giovane autore ha il coraggio di considerare quello che fa giusto di per sé, senza badare alle tendenze, non esiste più quella specie di diktat che una volta esisteva e, guarda caso, si sviluppano tanti individui che creano tante cose belle, indipendenti, di valore e di qualità.

*Marino, marzo 1986*





## PARTE SECONDA

### *Musica, politica e cultura*

THE  
JOURNAL OF THE  
ROYAL ANTHROPOLOGICAL INSTITUTE



Hans-Klaus Jungheinrich

*Tracce e segni.  
Alcuni tratti fondamentali dell'evoluzione  
artistica di Hans Werner Henze*

«Non so neanche più se l'artista possa davvero vivere con dignità solo "tra due sedie" <sup>1</sup>. È possibile che frequenti con facilità lo spazio tra due sedie, perché questo è il modo di essere degli artisti, ma soggiornarvi per principio mi sembra una misera ambizione. Oggi per me è immaginabile che un artista viva e lavori in mezzo al suo popolo, con spirito di servizio e voglia di imparare». Quando Hans Werner Henze scriveva queste frasi <sup>2</sup> – in *Poscritto 1975: sulla riedizione dei saggi* (con riferimento ai primi scritti occasionali, pubblicati nel 1964 a Magonza presso Schott) – stava uscendo da una fase di letture intense di Hegel, Marx e Freud. Sotto l'influsso del movimento studentesco internazionale (al quale era legato attraverso numerose amicizie personali) il suo atteggiamento politico si era chiarificato e consolidato. Sempre più Henze prendeva posizione sui problemi politici e sociali e sulle questioni all'ordine del giorno, partecipava attivamente a iniziative musicali "di sinistra". Fondò e diresse (dal 1976 al 1980) il Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano e lavorò successivamente nella regione austriaca della Stiria alla realizzazione di festival musicali di orientamento pedagogico: alla Mürztaler Musikwerkstatt (Cantiere Musicale del Mürztal) dal 1981 al 1983, a Deutschlandsberg dal 1984. Da allora, i riflessi della presa di coscienza politica sono rintracciabili ovunque nei lavori di Henze; l'"estetica politica" di Henze si articola in modo più o meno cifrato nelle composizioni e – più che mai – in saggi, discorsi, diari e colloqui: nella sua qualità di "musicus doctus" e di artista impegnato, capace di registrare con attenzione la realtà che lo circonda, Henze ricorre volentieri e con passione anche alla puntualizzazione verbale e all'autorappresentazione. La produzione musicale e l'uso della parola che la affianca costituiscono un'unità dialettica che contiene anche elementi contraddittori.

Nelle frasi citate all'inizio risalta l'autoconsapevolezza di Henze circa il ruolo difficile ed incerto dell'artista. Non c'è un'intesa piena tra artista e società. I rapporti restano instabili. Finché la società senza classi resta irrealizzata – ed è aperta la questione se possa mai diventare davvero realtà – che l'artista viva con spirito di servizio e voglia di imparare “in mezzo al suo popolo” è appunto solo “immaginabile”, non una felice armonia già conseguita. Henze ritiene però importante percorrere passi in questa direzione, servire alla causa del progresso (quindi del popolo), trovare la “giusta sedia”. Se possa prendere stabile dimora su questa sedia è controverso. Henze si dimostra scettico. È conforme al “modo di essere degli artisti” il fatto che egli “frequenti lo spazio tra due sedie”: tuttavia, per quanta utilità Henze ne possa trarre, non arriverà mai ad essere un “uomo di partito” organico, se vuole rimanere artista. Il “carattere partitico” dell'artista non è da respingere di netto; nondimeno in tutti i casi di schieramento sussistono distacco e tensione verso le istituzioni politiche, l'autorità extra-artistica, la società nel suo insieme. La libertà della propria coscienza è irrinunciabile.

Nel corso della sua politicizzazione, Henze oppone resistenza a questo momento della vita dell'artista e lo critica anche su se stesso (considerata la sua autostilizzazione giovanile di artista “tra due sedie”), ben sapendo che le condizioni non consentono una transizione tranquilla nell'universale. Il desiderio di integrazione resta, e va d'accordo con la “dignità”, alla condizione che esso sia desiderio, anelito, brama e rifletta, con dolore ed orgoglio insieme, il mancato appagamento. Direi quasi che in questo modo può essere preservata anche la fuga dalla realtà, come scelta onorevole dell'artista ugualmente responsabile verso se stesso e verso la società. E proprio la fuga dalla realtà potrebbe rappresentare la componente socialmente utile.

Le tracce dell'aspirazione henziana all'indipendenza, coesistente con il desiderio (spesso inconfessato) di integrazione, risalgono a molto tempo addietro. All'inizio si sentiva un outsider. Sentiva la solitudine della sua condizione, adolescente in crescita, figlio maggiore nella prolifica famiglia di un insegnante elementare della Vestfalia. Sentiva di essere “diverso” dai suoi coetanei, di possedere particolari antenne artistiche ed erotiche. Necessità e desiderio di passare inosservato nella famiglia e nel suo ambiente. La vergogna della diversità, ma anche l'orgoglio delle energie espressive che si liberavano nei suoi primi tentativi di comporre. Il disprezzo del sistema di potere hitleriano degli ultimi anni, militarizzato, promotore di appiattimento ideologico e inibizione. Il fascino che, in questo mondo di violenza e morte, esercitava l'idea di una musica “libera”: «Anch'io, per quanto riesca a ricordare, sono abituato a

considerare la musica libera, la musica della libertà, come una cosa misteriosa, contraria all'autorità, come qualcosa che bisogna proteggere dal mondo esterno. Ancora negli ultimi anni di guerra, quando iniziai a comporre, quella musica libertaria e perciò proibita, raggiungibile solo attraverso lunghezze d'onda vietate ed emittenti clandestine, mi parve essere un simbolo della solitudine, un idioma che allora era, e che doveva continuare ad essere, esposto assolutamente all'incomprensione ed alla banalizzazione, anche se la fragilità della sua materia non è intrinseca alla musica ma a ciò che la cattiva interpretazione e la profanizzazione, entrambe devastanti, le conferiscono dall'esterno»<sup>3</sup>. Questo testo sembra voler alludere a una idealizzazione puberale del "proibito", e perspicace (o sapientemente proiettata all'indietro verso la sensibilità giovanile) è la considerazione secondo cui ciò che è ancora proibito è esposto alla "stoltezza" e all'effetto devastante della "cattiva interpretazione" anche in presenza di una tolleranza pubblica. Ciò nonostante si esprime subito dopo anche il desiderio di comunanza: «La fine del dominio nazionalsocialista segnava l'inizio di una nuova era nella quale sarebbe stato permesso agli innocenti, ai puri, ed anche ai purificati dal rimorso, di ricevere libertà, conoscenza di cose lontane, possibilità di nobiltà che finora dormivano, ignorate, negli uomini, cioè quelle cose, evidentemente anacronistiche, che più sono in antitesi alla brutalità». Ma la Germania era un paese privo di un movimento di resistenza ampio e organizzato contro il fascismo. Pochi anni dopo la sconfitta militare del nazionalsocialismo, nella neocostituita Repubblica Federale fu chiaro che le forze politiche colpevoli di aver lanciato e sostenuto Hitler continuavano ad avere la parola. La repulsione profonda provata da Henze verso la società tedesca del dopoguerra fu uno dei principali motivi del suo trasferimento in Italia nel 1953, e si può dire che da allora il suo rapporto con la Germania, in occasione dei suoi viaggi, sia stato soltanto quello di un turista.

Ma le delusioni non vennero esclusivamente dagli inguaribili vecchi e dalla loro politica reazionaria del "miracolo economico" legato ai favori nordamericani; anche i "fratelli" coetanei risultarono presto una falange avversaria per Henze, che cercava (e rifuggiva) solidarietà e rapporti umani. Dal 1946 Henze prese parte ai Corsi estivi di Darmstadt per la nuova musica, fondati da Wolfgang Steinecke (in principio denominati Corsi estivi di Kranichstein dal primo luogo d'incontro, un castello di caccia presso Darmstadt). Nel 1947 René Leibowitz venne a dirigere un corso di analisi su Schoenberg, seguito anche da Henze: «[Leibowitz] era un insegnante meraviglioso, un uomo amabile. Mi ha arricchito molto. Avevamo la volontà di aggiornarci finalmente sulla composizione dodecafonica, era difficile



reperire partiture e incisioni, per non parlare dei testi teorici, e il mio professore di Heidelberg, Wolfgang Fortner, rispondendo alle mie domande (eravamo nel 1946-47), definiva la musica dodecafonica come un fenomeno che si era esaurito ben prima del 1930. L'affermazione era sentenziosa. Più tardi potemmo ascoltare il *Concerto* per violino di Bartók, che contiene passaggi dodecafonici molto inquietanti: il drago non era dunque ancora ucciso? Ben presto sapemmo che la dodecaфония e la musica seriale erano le uniche nuove tecniche utilizzabili; tecniche giovani e adatte a plasmare nuove forme musicali»<sup>4</sup>.

La straordinaria carriera della tecnica dodecafonica e dei suoi effetti seriali, che da Darmstadt fino a circa il 1960 facevano valere i propri diritti di guida sul piano della composizione a livello internazionale, sarebbero difficilmente spiegabili senza la devastazione che la vita culturale subì tra il 1933 e il 1945. C'è senz'altro un briciolo di verità nell'opinione espressa da Fortner a Henze. Soprattutto nell'ultima produzione dello stesso Schoenberg, ma anche nei fenomeni di simultaneità di tecnica compositiva degli ultimi lavori di Alban Berg, traspariva già che la dodecaфония non era affatto considerabile metodo compositivo onnipotente, la "scoperta del secolo"; mentre il Berg del *Concerto* per violino e della *Lulu* genera forme quasi tonali da strutture di ortodossia dodecafonica, egli limita il ruolo di queste ultime nella creazione idiomática e ne neutralizza in parte la finalità originale, che è di evitare metodicamente la tonalità. Continuando a lavorare sulla *Seconda sinfonia da camera* e su altri lavori dell'ultima produzione tonale di Schoenberg si vede come, a partire dall'esperienza della dodecaфония, è possibile produrre una tonalità "straniata": in un certo qual modo, ciò fa anche apparire la dodecaфония già superata, o quanto meno ridimensionata nella sua pretesa totalizzante. Se dopo il 1945 il metodo dodecafonico, attraverso forme sempre più rigide e deterministiche, poté divenire aspetto centrale del materiale, questo fu dovuto solo alla politicizzazione, confusione intellettuale e ricerca di riferimenti stabili da parte dei giovani compositori. Si poteva scegliere solo tra le ricette neobarocche alla Hindemith (che in effetti dominarono a Darmstadt nei primi due anni, 1946 e 1947, fino al ripescaggio della dodecaфония "dimenticata", ad opera, per buona misura, di Leibowitz) e un metodo compositivo il più possibile rigido, chiuso e sistematico (come veniva inteso quello di Schoenberg; in particolare nella sua ulteriore evoluzione realizzata da Webern). Non c'è dubbio che il vitalismo neobarocco, un po' meno bandito dal nazismo che la scuola schoenberghiana, fosse sentito nel primo dopoguerra come un esempio assai meno attraente. Ben maggiore "purezza" prometteva il metodo della costruzione seriale, tanto più se ulteriormente "purifi-

cato", razionalizzato e matematicizzato come avvenne nell'atmosfera di laboratorio esistente a Darmstadt tra il 1950 e il 1960 (veramente bisognerebbe fissare nel 1958, quando John Cage si recò a Darmstadt, l'anno dell'eccitazione decisiva della serialità; reali tendenze dissolutive si protrassero per diversi anni, e naturalmente anche nella "postserialità" è "superata" – in uno dei significati attribuiti da Hegel a questo termine – ancora molta ortodossia).

Riandando agli inizi dell'indirizzo seriale di Darmstadt, Henze parla della «concezione artistica di natura tecnocratica, deviazione meccanicistica della dodecafonìa, che a Darmstadt all'inizio degli anni Cinquanta assurse a dottrina e per molti anni dominò le trasmissioni radiofoniche notturne e le teste dei compositori. Se per la nuova musica si può parlare di un mercato, questo fu soggetto al diktat di Darmstadt e anche di Donaueschingen. Dietro a tali scelte stavano le emittenti radiofoniche, i cui funzionari si contendevano le nuove composizioni per il prestigio della prima esecuzione. Karlheinz Stockhausen arrivò con pompa e con una pretesa che gli fu subito premurosamente riconosciuta. Disse ad alta voce ciò che pensava: lí non c'era nessuno che capisse qualcosa di musica all'infuori di lui»<sup>5</sup>.

Chi era personalmente meno coinvolto di Henze poteva descrivere la situazione di Darmstadt in modo più equo e pacato. I "funzionari" degli enti radiofonici in questione non erano agenti dell'imprenditoria musicale accecati dalla smania del prestigio, ma sinceramente entusiasti dall'idea e dalla realtà di un rinnovamento musicale radicale, sorretti da una fiera mentalità progressista. La «deviazione meccanicistica» stigmatizzata da Henze era come minimo una delle logiche conseguenze possibili del presupposto dodecafonico e possedeva, pur con tutto il «feticismo del materiale» (Adorno) connesso, anche la qualità della ragione storico-filosofica. E difficile interpretare questo quadro come deviazione pura e semplice; come testimoniano non solo una serie di lavori ragguardevoli, ma anche le ulteriori linee evolutive della composizione che gli influssi di Darmstadt fecero emergere.

I motivi delle reazioni di Henze all'ambiente di Darmstadt, sempre più scontrose e sfavorevoli, e di questa sua memoria del passato, non priva di irritazione a distanza di decenni, sono comprensibili. Di certo furono le tendenze tecnicistiche, "tecnocratiche" a ripugnare al giovane outsider. Ciò non toglie che Henze in quegli anni non fosse disposto, fino ad un certo punto, a lavorare egli stesso in modo "rigoroso". Prese molto sul serio l'insegnamento dodecafonico di Leibowitz. Elementi "meccanicistici" non sono estranei al suo linguaggio musicale; per quanto nel suo caso essi si formino meno dall'organizzazione rigorosa di tutto il materiale che dalle pratiche di una "écriture automatique" e anche da tecniche di montaggio dissimulate e sfumate, come nel *Prinz*

*von Homburg*, nella cui complessa partitura sono stati ripresi interi passaggi dalla *Perséphone* di Stravinsky.

Nell'allontanamento di Henze da Darmstadt, le combinazioni personali furono forse ancora più determinanti delle premesse obiettivabili sul materiale; esse fecero sì che il suo scenario di un tempo fosse riattualizzato, condannandolo a ritirarsi come termine più debole. Questo stato di cose riecheggia nelle parole di Henze su Stockhausen. Il compositore di Colonia, consapevole dei propri mezzi, non era forse il musicista più dotato, ma aveva da annunciare il vangelo capace di maggiore presa, conforme all'attualità dell'avanguardia; e lo fece con disinvoltata sicurezza, capacità d'imporsi, forza carismatica di persuasione. Stockhausen era un ardente profeta e, quand'anche una causa da lui rappresentata fosse stata inconsistente, l'avrebbe resa dottrina dominante grazie alla sua personalità. Oltre a ciò, per la musica seriale fu un colpo di fortuna che alcuni altri compositori di grande autorità e dal fervido desiderio di purificazione sviluppassero progetti musicali dapprima molto affini a quelli di Stockhausen e apparentemente compatibili con essi: ne risultò per anni l'impressione di un "gruppo" omogeneo, di una prassi compositiva sintonizzata sullo stato oggettivo del materiale, che si poteva inoltre attribuire il merito di prendere le distanze dal principio impuro dello stile personale "borghese". Lo stile della Scuola di Darmstadt si manifestò per un certo periodo come codice omogeneo di una comunità di congiurati. Dal fascino di un tale spirito di gruppo non rimase illeso nemmeno il critico e filosofo musicale Adorno: verso Stockhausen, Boulez o Nono assunse una posizione mutevole e oscillante che, malgrado una riserva mentale costantemente fondata su motivi storico-filosofici, tendeva anche alla lealtà e perfino all'ammirazione. Il rifiuto di Henze di riconoscere "l'oggettività" dello stato del materiale e mediare con maggiore flessibilità tra le tecniche del passato e quelle più recenti non fu invece preso molto sul serio da Adorno: in un certo qual modo, Adorno si comportò da perfetto hegeliano, favorendo la tendenza ritenuta di efficacia storica e considerando palesemente irrilevante l'esigenza del soggetto scoperto che si annunciava in Henze. Sotto questo aspetto sembrava quasi che Adorno scendesse a patti più volentieri con chi aveva potere che con chi ne era privo.

Sulla sua ultima comparsa a Darmstadt, Henze ha parole laconiche e amare: «Quando nel 1955 tornai nuovamente a Darmstadt dall'Italia per tenere un corso di composizione assieme a Maderna e Boulez, trovai un'atmosfera piuttosto insulsa: Boulez (che riteneva se stesso un'autorità) sedeva al piano, affiancato da Maderna e da me – dovevamo sembrare degli assistenti alle prime armi – e gli furono sottoposte composizioni dei giovani autori. Non appena vide che una di



queste non era scritta nello stile weberniano rifiutò bruscamente un più attento esame, sentenziando: "Ciò che non è scritto nello stile di Webern non è interessante". Ad esempio respinse anche gente come Richard Rodney-Bennett, che poi rincorsi con intenti consolatori: "A me piace la sua musica, me la faccia vedere ancora; ma perché lei non compone nello stile di Webern?". "I don't like the Webern's style!". "Capisco" dissi "io ho lo stesso problema"»<sup>6</sup>.

A Henze non fu possibile essere accolto a parità di rango tra i "fratelli" compositori di Darmstadt. La dottrina seriale non lasciava spazio a trasgressioni sostanziali. Il trasgressore, abituato a seguire propri percorsi con discrezione, si sentiva un escluso in questo ambiente. Dopo le delusioni politiche, Henze conobbe un altro punto dolente forse peggiore, il malessere verso la Germania (Henze dovette interpretare la dottrina seriale come fenomeno tipicamente "tedesco", considerando lucidamente i suoi tratti totalitari anche come riflesso di una mentalità autoritaria non ancora scomparsa né tanto meno "superata"). Nel 1957, quando a Darmstadt venne eseguita la composizione di Henze *Ode an den Westwind*, gli "iniziati" la liquidarono come esempio caratteristico di un superato espressionismo musicale a sfondo neoromantico.

Per circa un decennio, fino agli ultimi anni Sessanta, Henze apparve dalla prospettiva tedesca un rappresentante molto qualificato di quella "modernità moderata" la quale, accanto alle tendenze di Darmstadt e in opposizione più o meno esplicita ad esse, aspirava a una pubblica udienza e a "quote di mercato". Compositori di questa impronta si esposero ripetutamente al sospetto dell'indolenza intellettuale e della disponibilità al compromesso artistico, come per esempio Wilhelm Killmayer (allievo di Carl Orff) che, dopo aver scritto la modesta opera allegra *La buffonata*, ebbe la sfrontatezza di attaccare anche in dispute verbali l'estetica dell'avanguardia. Poiché comportamenti analoghi furono assunti anche da conservatori viscerali come Alois Melichar («musica nella camicia di forza») o, più tardi, Peter Jona Korn (che coniò l'infelice espressione «inquinamento musicale dell'ambiente», con cui però non intendeva la produzione funzionale della Muzak bensì la musica delle trasmissioni notturne degli enti radiofonici, che "gravava" l'etere in modo altrettanto esiguo), i fronti sembrarono chiaramente definiti, e anche quelle personalità intellettualmente vivaci che non provavano un amore fervido e profondo per la musica dell'osservanza di Darmstadt si sentirono ugualmente chiamati a manifestare reverenza verso di essa in quanto orientamento progressista rappresentativo.

In tale contesto, Henze figurava piuttosto come rappresentante dello establishment, come "compositore di successo" che evitava i circoli dell'avanguardia solo per fare carriera presso le "grandi"

industrie musicali di indirizzo tradizionalista. La forma operistica non si era ancora seriamente coinvolta con l'estetica dell'avanguardia, come sarebbe avvenuto negli anni Settanta; le sue consuetudini artistiche e sociali corrispondevano a quelle della prosperante borghesia della Repubblica Federale. Se considerate superficialmente, le opere di Henze come *König Hirsch*, *Der Prinz von Homburg* e *Der junge Lord* sembravano obbedire all'esigenza di una teatralità musicale non scevra da un'accurata grandiosità e rinnovata con moderazione. Nel 1966 si ebbe la prima di *Die Bassariden*, opera commissionata a Henze dal Festival di Salisburgo e rappresentata con grande pompa nell'ambito di questa elitaria manifestazione musicale. Henze fu vincolato per molti anni da un contratto con la Deutsche Grammophon Gesellschaft, leader nel mercato europeo della musica "classica", che, ben prima di preoccuparsi dei rappresentanti dell'avanguardia, credette di assicurarsi un "compositore di casa" coronato dal successo. Il primo biografo di Henze fu il critico musicale di tendenze conservatrici Klaus Geitel, attivo presso il giornale «Die Welt» della catena Springer.

Henze ammise in tempi successivi che nel lasciare la Germania ebbe un suo ruolo anche il desiderio di tornare rafforzato da lavori capaci di procurargli il potere del successo e della pubblicità. Nella fuga, dunque, il desiderio di sentirsi accettato – la vecchia ferita psichica – continuò a sussistere. Il breve saggio *Gli anni della fondazione*, che risale alla metà degli anni Cinquanta ed è stato pubblicato per la prima volta nel 1964 assieme ad altri scritti giovanili, termina così: «Ma la musica non è scritta dai gruppi, bensì dai singoli soggetti, il cui lavoro ha tanto più effetto quanto più in esso si riduce la presenza di tracce di conformismo. Sono essi a stabilire che cos'è la musica. Alla domanda "Dove ci troviamo oggi?" si può rispondere solo così: ciascuno sta in un luogo diverso. Solo per sé». Questo testo è discusso soprattutto per ciò che esso tace o nega. L'alterità e l'autosegregazione, formulate come comportamento eroico-esistenzialistico, rimandano anche al loro contrario: al desiderio sempre più urgente di efficienza, riconoscimento, solidarietà. Le "tracce di conformismo", la cui presenza deve venir ridotta, sono quelle dell'uniformità eterogenea, della sottomissione ipocrita allo spirito dell'epoca e del gruppo. Ma non bisogna fare confusione con le strade sbarrate verso l'ascoltatore, verso il prossimo; al contrario, questi canali ostruiti devono essere resi percorribili. A dire il vero, tutto ciò lascia un dilemma irrisolto: per chi scrive veramente Henze in quegli anni? Naturalmente per sé, per dimostrare a se stesso e agli altri le sue rilevanti capacità, il suo crescente virtuosismo. E il pubblico? Su questo punto Henze non si fa molte illusioni; il pubblico chic dei festival e dei teatri dell'opera non lo può conciliare con la

lontananza siderale degli intellettuali della musica d'avanguardia.

Frattanto in Italia Henze trovava le tracce che portano a una patria, cosa che la situazione tedesca, all'epoca di Adenauer, non gli concesse. Nel 1953 annotava: «[...] Superamento delle Alpi, due valigie contengono tutti gli averi, libri e partiture. La prima sera sono a Venezia. Sosto a lungo nelle ampie piazze sconosciute, cammino nel labirinto di calli deserte. Tutto ciò che è stato deve essere dimenticato adesso, tutto diventerà diverso, il sole dissolve tutto. Attraversamento della Toscana, contenitore grandioso di grazia e armonia [...] molto silenzio, ancora oblio, grandi attese». Lo sguardo estraneo indugia con amore sul paesaggio sconosciuto, che proprio grazie alla sua diversità infonde fiducia nell'essere inquieto come nessuna "prima" patria. In Italia, dunque, trova alimento non solo il tradizionale estetismo dell'artista tedesco, ma anche il desiderio nostalgico di comunanza, umanità e considerazione, così come questi sentimenti sembrano ancora possibili nelle forme di vita parzialmente arcaiche e nelle tradizioni mediterranee. Non sono di minor peso l'ampiezza e la schiettezza del dibattito politico e la partecipazione diretta degli antifascisti e dei comunisti alla discussione pubblica, che permettono a Henze di respirare più liberamente in Italia, di sentirsi a suo agio. Nascono amicizie con molti artisti italiani, e si tratta sempre (come nel caso del regista Luchino Visconti) di personalità vicine alla sinistra, nell'ambito del PCI. Ma anche la scrittrice austriaca Ingeborg Bachmann (lei stessa "emigrante"), che contribuisce come librettista alle opere di Henze *Der junge Lord* e *Der Prinz von Homburg*, influisce sul suo orizzonte estetico-politico e lo modifica. Così il compositore non diventa sognante innamorato di una italianità disimpegnata, ma libera energie che lo spingono a responsabilità sempre maggiori anche per gli aspetti sociali del suo agire. Tutto questo fu notato in Germania più tardi che in Italia, poiché a nord delle Alpi Henze apparve soprattutto come musicista di successo gradito alle istituzioni. Ci volle una maggiore profondità d'osservazione e d'ascolto per ritrovare in Henze le tracce del suo essere disadattato, il potenziale di resistenza nascosto dietro la maschera del mirabile splendore. Oltre a ciò, l'anticonformismo dichiarato con forza poteva anche essere identificato come "marchio di fabbrica" individuale dell'artista all'interno dell'industria culturale borghese.

Ben presto Henze professò esplicitamente il comunismo e iniziò a impegnarsi attivamente. Come artista e intellettuale aveva poca affinità con le istituzioni tradizionali del movimento operaio organizzato, con i partiti, i sindacati e i loro funzionari. Tanto più vivo fu il suo interesse per l'"antiautoritarismo" del movimento studentesco che si costituì, a partire dal 1967, in diversi paesi come un non ortodosso "potere dal basso" rivoluzionario e riuscì, in certi mo-



menti, a minare talmente le certezze della pubblica opinione da far sí che alcuni timorosi (o speranzosi) immaginassero la rivoluzione a portata di mano. Nella Repubblica Federale Tedesca "l'opposizione extraparlamentare" – sostenuta dagli argomenti dell'autorappresentazione provocatoria e anticonvenzionale del movimento studentesco (fino alla sua relativa "pacificazione" con l'assunzione del governo da parte della coalizione socialdemocratico-liberale nell'autunno del 1969) – fu il primo segno di vita di carattere radicaldemocratico e di dimensioni di massa dalla fine della guerra, vero e proprio superamento "intellettuale" dell'epoca politicamente paralizzata di Adenauer. Tra gli amici di Henze c'era il leader studentesco Rudi Dutschke; ma anche Ulrike Marie Meinhof e Gudrun Ensslin, che piú tardi contribuirono a fondare il gruppo terroristico Rote-Armee-Fraktion, furono ospiti nella casa di Henze presso Roma. Letterati vicini all'ambiente studentesco tedesco come Hans Magnus Enzensberger e Gaston Salvatore scrissero soggetti che Henze utilizzò per delle composizioni.

L'impeto del movimento studentesco e il suo slancio in un certo qual modo artistico ("La rivoluzione è la piú bella opera d'arte", affermava uno degli slogan murali a quel tempo diffusi ovunque) colpirono Henze molto piú del lavoro perseverante e arido dei partiti comunisti. E il fatto che questo fresco slancio rivoluzionario venisse da giovani uomini e donne, non da disciplinati funzionari di partito o da teorici marxisti autori di opere dotte, affascínò ed entusias mò Henze ancora di piú. Nato nel 1926, visse in modo coinvolgente l'esperienza di un risveglio giovanile che gli apparteneva alla sua generazione non si poterono permettere, almeno nella Germania di Adenauer. Solidarizzando con i piú giovani, Henze recuperò qualcosa che gli mancava. Rimasto giovane e mai diventato adulto, volle e poté identificarsi in buona misura con i giovani di tendenze rivoluzionarie. La cosa non riuscí non solo a diversi suoi coetanei, ma anche ad intellettuali piú giovani di dieci o vent'anni, il cui habitus psicosociale non consentiva loro di adeguarsi pienamente al fenomeno. Nella solidarietà affettuosa provata da Henze per il movimento degli studenti filtrava anche un sentimento nostalgico verso la condizione minoritaria, respinto tanto dalla maggioranza degli adattati quanto dai piccoli gruppi autoritari. L'inserimento per vie solidaristiche nel movimento rivoluzionario sembra eliminare l'antinomia tra alterità e desiderio d'integrazione; dove molti proclamano radicalmente la loro condizione di "diversi", l'individuo che soffre del proprio isolamento può sentirsi a suo agio. Anche il carattere antigerarchico del movimento, contrario alla morale borghese, ebbe per Henze un'importanza da non sottovalutare.

Intanto tramontò rapidamente l'utopia, realizzata per un istante

storico, di un movimento rivoluzionario giovanile di segno intellettuale, antirepressivo e antiautoritario. Sopravvissero gruppetti fanatici e settari, circoli politici ristretti "al modo di Darmstadt" privi ormai di rilevanza. Una parte degli studenti attivi nel movimento intraprese la "marcia attraverso le istituzioni", cioè in pratica si misero a disposizione dello Stato anche se in parte con cattiva coscienza e occasionalmente con energie radicaldemocratiche richiamabili dal passato (per esempio, nella lotta contro il nucleare e la distruzione dell'ambiente). Una piccola parte di essi migrò nel sottobosco terroristico, fornendo ai governanti l'alibi per il perfezionamento dello Stato di controllo sociale totale, che altrimenti sarebbe stato più difficile attuare.

Henze aveva un interesse esistenziale e fondato politicamente soprattutto per le tendenze antiautoritarie del movimento rivoluzionario; dopo il suo dissolvimento, Henze non fece venir meno la sua solidarietà e si accostò a quei settori dell'opposizione studentesca che aderirono a partiti politici relativamente bene organizzati. Nella Repubblica Federale si trattò della DKP (Partito comunista tedesco). Negli anni Settanta Henze meditò a lungo se iscriversi a questo partito, ma poi non lo fece. Nel 1973, comunque, sostenne la DKP nella campagna elettorale. Chiari il significato di questo passo in una intervista: «Per me non è solo importante che la DKP abbia seggi al Bundestag, ma anche e soprattutto che sviluppi coerentemente, in sé e a partire da sé, un'organizzazione di massa capace di fare esplodere le contraddizioni che oggi paralizzano qualsiasi movimento di sinistra (mi riferisco ai conflitti che si verificano all'interno dei gruppetti e tra di loro, conflitti tanto numerosi quasi quanto i gruppi stessi). Un partito costituito e diretto dagli operai potrebbe sviluppare una tale potenza e forza di persuasione. La DKP può e deve ottenere una forza quale quella del Partito comunista italiano»<sup>7</sup>.

Riconsiderata oggi, l'analisi di Henze si dimostra errata. La DKP era e resta un gruppetto che non è mai entrato nel parlamento federale e solo in poche località ha conquistato più dell'uno o due per cento dei voti. Di ciò sembra essere meno responsabile il famigerato "anticomunismo" tedesco del fatto che la minuscola DKP, per poter sopravvivere come partito, deve osservare una rigida fedeltà di linea politica rispetto al comunismo sovietico. Ma proprio questa dipendenza impedisce al partito di crescere. Un circolo vizioso. Il riferimento al PCI lascia intendere che le idee politiche di Henze non furono plasmate solo dalla rivolta studentesca ma anche dall'osservazione prolungata di una forza politica realistica. Questo realismo impedì a Henze di diventare un sognatore politico e un avventurista.

La politicizzazione di Henze non fu certo solo in rapporto con la realtà europea. Altri influssi non sono da meno; da ricordare soprat-

tutto un lungo soggiorno nel ghetto nero di Harlem, a New York, dove Henze conobbe dal vivo la segregazione, la mortificazione culturale e politica di una minoranza (e quanto più terribile sarebbe stato un analogo "apprendistato" nei ghetti dello Stato sudafricano dell'apartheid!). Henze si recò due volte nella Cuba comunista, dove soggiornò parecchie settimane; compose la sua *Sesta Sinfonia* per l'orchestra sinfonica dell'Avana. Le positive esperienze umane e politiche che vi realizzò fecero sì che il suo giudizio sul comunismo di Castro non venisse offuscato neanche dai suoi lati più sgradevoli (come la persecuzione e l'internamento degli omosessuali), che tuttavia si manifestarono soprattutto in un periodo successivo. Henze evitò di esternare indignazione su fatti del genere all'opinione pubblica dell'occidente capitalistico; non volle servire agli artefici della guerra fredda. Allo stesso modo respinse sempre i pressanti inviti "amichevoli" a prendere le distanze dall'attività del gruppo Baader-Meinhof.

Ricognizioni politiche come quella del soggiorno cubano si prestano alla critica maligna di "turismo rivoluzionario". L'idea di Henze al lavoro in una piantagione di canna da zucchero non manca di una certa comicità toccante. Il compositore nei panni del lavoratore agricolo: è una "maschera" sbagliata? La parola "maschera" potrebbe essere in effetti un concetto-chiave per Henze. Spesso venne interpretata come requisito psichico attinente alla teatralità di un artista-proteo, di una personalità mutevole, sfuggente, inafferrabile. Naturalmente Henze è un "uomo di teatro", che interpreta molti ruoli e spesso transita virtuosamente da uno all'altro. Tuttavia, la "maschera" ha in Henze anche una dimensione più profonda, più esistenziale. Essa è un mezzo di esistenza e sopravvivenza che ben presto fu scoperto e utilizzato al fine di eclissarsi e mettersi al riparo dall'insidia del controllo. La "maschera" è lo schermo necessario del diverso. L'angoscia si trasforma in una rappresentazione illusoria, abbagliante e irritante che si compiace del proprio mascheramento (e di quelli affini). Così come la recita scaturisce da un rigore assoluto, anche la curiosità rivoluzionaria non è mai quella del disinteressato: proprio i soggiorni di Henze a Harlem e Cuba sono una parte del lavoro politico-estetico, dunque non una "attività per il tempo libero" priva di conseguenze. Naturalmente l'artista di successo è un privilegiato, che non può pretendere di condividere sul serio le gioie e i dolori dei poveri e dei diseredati. D'altro canto c'è una differenza tra godere i propri privilegi in solitudine e realizzarli alla maniera dell'"art pour l'art", oppure esplorare con i sensi il terreno "tra le due culture", percependo con ciò anche quelle voci che non si possono udire dall'alto di una torre d'avorio culturale. Il grado raggiunto da Henze nell'infondere i caratteri del nostro mondo nelle



sue partiture (e ciò non riguarda solo la sua opera più recente, segnata da un'eccitazione rivoluzionaria) sarebbe impossibile senza la familiarità con gli idiomi "della strada" e dell'altra parte del mondo. I suoni sincretistici della *Sesta Sinfonia*, che permeano la tradizione compositiva occidentale con le melodie, i ritmi e i colori dei Caraibi, non sono solo "propri" della musica di Henze, ma anche di una parte non irrilevante che si trova in rapporto di prossimità con la straniazione, la diversità; testimonianza di una ricchezza musicale che minaccia di estinguersi nel conformismo di una cultura mondiale eurocentrica (per non parlare dell'imperialismo della musica leggera di matrice USA).

La conseguenza del chiarimento della posizione politica di Henze fu che l'industria musicale, almeno per un certo periodo, fu meno ben disposta verso di lui. Ciò avvenne specialmente nella Repubblica Federale. Il gioco della tolleranza accettabile sembrò superato dal fatto che un artista si professasse comunista. In Italia, considerata la forza sociale del PCI, una concezione così ristretta della liberalità appare incomprensibile. Di certo in Germania il comunismo è ancora ampiamente equiparato al caos e alla fine del mondo, o quanto meno identificato con la DDR e l'Unione Sovietica. La paura di entrare in contatto con il comunismo (sicuramente motivata anche dalla divisione del paese) guida il comportamento dei grandi mass media e informa tutta la vita pubblica. Henze ebbe occasione di accorgersene specialmente quando, nel 1968 ad Amburgo, la prima del suo oratorio *Das Floss der Medusa* (testo di Ernst Schnabel) terminò con le manganellate della polizia prima che si potesse udire una sola nota. L'antefatto fu il tentativo di un gruppo della sinistra studentesca di trasformare l'esecuzione in una dimostrazione politica. Prima che gli esecutori, il pubblico e i dimostranti si potessero accordare in modo ragionevole e pacifico sul proseguimento della serata, apparvero le forze dell'ordine armate di randello e fornirono a loro volta uno spettacolo durante il quale anche il librettista, tra gli altri, finì con la testa sanguinante. Con l'incidente della *Medusa*, Henze venne di colpo marchiato come "compositore dello scandalo". In Germania alcuni teatri dell'opera ritirarono frettolosamente allestimenti già programmati di lavori di Henze. La trasmissione televisiva di *Der junge Lord* nel marzo 1970 fu preceduta da un'introduzione che stigmatizzava la deviazione politica di Henze. Quando nell'ottobre del 1977, durante l'"autunno tedesco" (contrassegnato dal panico verso i terroristi e la caccia scatenata contro di loro) fu assassinato il presidente degli industriali tedeschi Hans-Martin Schleyer, l'ente radiofonico Hessischer Rundfunk ritenne necessaria una misura censoria: l'eliminazione di un *Lied* del ciclo di Henze *Voices* che poteva essere frainteso come "esaltazione della violenza".

Intanto il boicottaggio di Henze non era più sostenibile. A Vienna, nella sala del Musikverein, ebbe luogo nel 1971 la tardiva prima di *Das Floss der Medusa* (per oltre due anni questo lavoro non aveva avuto possibilità di giungere al pubblico); nel 1972 l'Opera di Norimberga ne azzardò la rappresentazione scenica. Se ci fu la volontà di tenere lontano il compositore Henze dal pubblico (tedesco), vi si contrapposero gli interessi della casa editrice musicale Schott di Magonza. Con la casa Schott, di cui Henze si sentiva il portabandiera musicale, il compositore fu anche a lungo in conflitto, in particolare quando nel 1974 si volle assicurare un'influenza determinante sul periodico «Melos», edito presso Schott. Ma non riuscì a far valere le sue idee su come aggiornare la rivista. La produzione di stampa periodica presso questo editore ebbe in seguito poco successo, e «Melos» cessò le pubblicazioni (nel 1983 la testata fu riedita in una forma completamente nuova, senza il contributo di Henze). Occorre ricordare l'attività di Henze nelle riviste poiché si colloca nel contesto di iniziative analoghe di artisti, scrittori e intellettuali dotati di una coscienza politica autonoma e impegnati nell'autonomia organizzativa – impegno che è sempre entrato in collisione con la resistenza dei proprietari dei mezzi di produzione, gli editori.

Come effetto della politicizzazione, Henze mise in atto dalla fine degli anni Sessanta in poi una diversificazione delle forze creative e, al contempo, un'estesa "attività secondaria" sul piano politico. Se prima Henze aveva composto – non importa se si trattasse di sinfonie, opere o musica da camera – per un mercato musicale relativamente omogeneo (la dedica occasionale di lavori a musicisti amici non modifica questo quadro), adesso sopraggiungevano lavori che, come ad esempio la cantata *Streik bei Mannesmann* o l'opera collettiva *Der Ofen*, erano ideati per una scena ben determinata e furono realizzati in stretta collaborazione con gruppi politici. Henze si sottopose anche all'impresa molto stimolante e precaria di operare in un collettivo insieme con altri compositori. Se poteva gettare sul piatto della bilancia una maggiore competenza professionale (e un maggior talento?), d'altro lato non gli dispiaceva credere di aver qualcosa da imparare anche da musicisti più giovani, e questo riguardava soprattutto le implicazioni politico-pratiche della musica.

Circa l'interesse di Henze verso la "musica applicata" politicamente intesa, ebbe un suo ruolo anche il rapporto con il compositore della DDR Paul Dessau, che fece conoscere a Henze l'estetica di Brecht. Tra i modelli bisognerebbe ancora ricordare i musicisti di Brecht, Hanns Eisler e Kurt Weill. Si potrebbe situare Henze circa a metà strada tra l'intellettuale Eisler e l'ambivalente Weill. Senza dubbio vi sono varie similitudini e relazioni tra questi vecchi rappresentanti di una prassi compositiva "realistica" del Novecento e Hen-

ze. Nel distacco almeno parziale del concetto borghese della "musica assoluta", della stretta concatenazione con altre arti (teatro, cinema) e con la realtà sociale, Henze è "erede" di Eisler e Weill e anche per questo decisamente lontano dagli esponenti di Darmstadt, che davano la precedenza a problemi particolari della tecnica compositiva (almeno nella fase che va fino al 1960). I rapporti di Henze con la DDR (o con altri paesi del blocco orientale), però, non furono mai strettissimi; la sua musica viene regolarmente eseguita nell'"altra" Germania, anche se un po' meno che nella Repubblica Federale.

I musicologi borghesi si trastullano spesso con l'argomento dell'inferiorità artistica di una prassi estetica consapevolmente orientata in senso politico. Se già per Eisler un'affermazione del genere non corrisponde al vero, nel caso di Henze bisogna constatare che i processi di cognizione politica produssero anche degli esiti musicali esteticamente rilevanti. Attorno al 1970 l'attività compositiva di Henze dava l'impressione di un cantiere molto animato dove si stesse lavorando ai progetti più disparati. In generale l'espressione musicale di Henze divenne più forte, più decisa; i suoni nostalgico-sublimi passarono in secondo piano. La destabilizzazione produttiva del proprio linguaggio compositivo condusse Henze in apparenza a un riavvicinamento all'avanguardia. Tra il 1966 e il 1976 (prime di *Die Bassariden* e di *We come to the River*) Henze si tenne lontano dalla "grande" forma operistica; i lavori teatrali per piccola orchestra sorti in questo periodo hanno in parte carattere sperimentale (*El Cimarrón*, *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*) mentre in parte si intersecano con una produzione "leggera" (*La Cubana*, singoli *Lieder* da *Voices* collocano la musica popolare in un contesto politico-estetico; anche i suoni della strada furono sempre presenti nella musica di Henze: *Maratona di danza*, *Boulevard Solitude*). Nella partitura per orchestra *Heliogabalus Imperator* (1971-72) si manifestano fenomeni "aleatori"; nel *Tristan* (1973) Henze adotta una tecnica di collage e montaggio (con l'impiego di mezzi sonori elettronici) che ricorda lo stile di B. A. Zimmermann. La linea di un "teatro dei suoni" trasferito dalla magia alla razionalità del linguaggio prosegue con le composizioni da camera *El Rey de Harlem* (1979) e *Le Miracle de la Rose* (1981). Circa quello che si potrebbe definire spinta all'innovazione avanguardistica della sua musica, Henze ne attribuisce espressamente la responsabilità alle esperienze politiche: «Solo le esperienze sensibili e politiche mi hanno reso possibile trasfondere nel mio lavoro certe forme e varietà dell'arte moderna e, se non sono completamente fuori strada, mi sembra che nel mio caso non solo i moventi fossero diversi, ma anche i risultati lo siano. Sono politicamente più precisi, o meglio: politicamente precisi. Alterano la natura di ciò che fino allora esisteva



sotto forma di astratto o di "musica pura"»<sup>8</sup>. L'intenzione è chiara. Tuttavia non esprime nulla di realizzato in modo semplice ed univoco, ma il desiderio profondo di sottrarsi ai propri dubbi, alla propria confusione e ambiguità.

La musica didattica e la musica funzionale di fattura primitiva "funzionerebbero" in modo univoco ma sarebbero quasi senza utilità, poiché non sono rivolte alla ricchezza della sensibilità e del discernimento umano, ma recherebbero in sé i segni dell'immiserimento, di un'arida didattica, dei sentimenti bloccati. Così Henze anche nelle opere legate alle sue attività pedagogiche a Montepulciano e in Austria (*Pollicino*, *Deutschlandsberger Mohrentanz*) lavorò con il potenziale sovversivo dell'espressione musicale infantile e adolescenziale e "scopri", forse per primo, che i cori di flauti dolci non debbono necessariamente irradiare mansuetudine ma possono piuttosto avere un effetto sfrontato e indocile.

Nella figura del letterato Gregor Mittenhofer, Henze ritrasse (con i librettisti Auden e Kallman) nell'opera *Elegie für junge Liebende* un tipo d'artista fatale, che crea attorno a sé una rete di relazioni e subordinazioni, ponendosi in posizione centrale e dominante. Quando sorge una situazione che potrebbe sfuggire al suo controllo (l'amante s'innamora di un altro), opta per la soluzione più catastrofica per la comunità che gravita attorno a lui, mandando i due innamorati a morte certa. Ciò che, su un piano puramente psicologico, deve parere una vendetta dettata dalla gelosia, è contemporaneamente qualcosa di più sottile e demoniaco: dalla morte, dalla colpa e dal lutto una prassi artistica diventata logora trae ricco alimento; con la sua *Elegie für junge Liebende* Mittenhofer ottiene un nuovo, grande successo. Sarebbe troppo ingenuo voler vedere questo meccanismo della trasposizione dalla vita vissuta alla forma artistica (e ad un adattamento della vita consapevolmente orientato sulla produzione artistica) solo come fenotipo dell'artista borghese. In ogni artista c'è un parassita, al quale è dato solo di sfruttare l'ambiente che lo circonda per alimentare la creazione artistica (con il che non si disconosce che l'industria culturale sia infestata da ben peggiori parassiti della creazione). C'è in Mittenhofer un tanto di Henze quanto in qualsiasi figura artistica importante. Si dovrebbe da queste considerazioni concludere che tutto ciò che Henze fa viene realizzato solo per assicurarsi una messe abbondante? Anche il politicizzato Henze, l'attivista politico, il pedagogo appassionato e coscienzioso sarebbe solo la "maschera" di una natura artistica fondamentalmente egoistica? La risposta a queste domande non può venire su un piano speculativo ma solo attraverso l'osservazione attenta della pratica artistica. Questa, pur in presenza di tensioni, rotture e contraddizioni, è lontana dall'autocompiacimento del genio proprio di Mittenho-

fer, profondamente intrecciata con attività "di servizio", aperta allo sviluppo e ai processi cognitivi; e lo è nella massima misura possibile per la vita e l'opera di un artista. Ed è certo che ci sono sempre delle ricadute sulla creazione artistica: mentre Henze si vuole rendere "utile", giova anche a se stesso e alla sostanza musicale che fermenta in lui.

Nel diario su *Die englische Katze*<sup>9</sup> Henze dà di se stesso l'immagine di un perenne giramondo. A fasi di lavoro tranquillo in casa propria si alternano di continuo viaggi, appuntamenti, impegni molteplici. L'aereo e l'albergo sono i luoghi che da un lato rappresentano la fuga dal lavoro compositivo e dove, d'altro canto, viene portato avanti a spizzichi questo lavoro, in fondo mai interrotto. Compositore sballottato da un posto all'altro: la tranquillità che desidera nei periodi più movimentati, una volta ottenuta, lo innervosisce forse più del continuo spostarsi da cui, del resto, sa trarre soddisfazione. La costituzione psicosomatica si rivela estremamente labile; depressioni, crisi e crolli anche sul piano fisico sono un pericolo sempre in agguato. Nonostante ciò Henze può dare l'impressione di un interlocutore sicuro di sé, tranquillo e affabile nel prestarti attenzione. A prescindere dal fatto che per Henze sarebbe psicologicamente impossibile condurre un'altra vita, un'esistenza ritirata ed esclusivamente incentrata sulla produzione musicale, la sua prassi corrisponde al desiderio inestinguibile di "rendersi utile" e prendere sul serio la responsabilità sociale dell'artista. E a questo proposito è importante notare che probabilmente sono molti di più gli impulsi e le energie che cede rispetto a quanto riesca a ricevere e utilizzare.

Fin dall'inizio la scrittura praticata da Henze non fu puramente intuitiva o affidata al mestiere, ma concepita sul piano delle idee e rispecchiata nella concettualità dell'autore. Si può discutere sul valore delle asserzioni che un compositore rilascia su se stesso; si rilevano sempre discrepanze tra il messaggio artistico e le riflessioni autobiografiche che lo accompagnano. La musica contiene più di quanto le attribuiscono le parole. Questo vale anche per Henze. Proprio nel diario che racconta la genesi di *Die englische Katze*, Henze accenna, tra l'altro, al fatto che l'autore stesso non è in grado di spiegare ciò che ha effettivamente realizzato. Quasi più interessanti sono le omissioni, che evidenziano come l'autore non si renda assolutamente conto di un dato problema, dunque che non ne sa nulla. Una certa dinamica del processo creativo blocca la coscienza, a quanto pare, in modo da impedirne l'azione riflettente. Alcune cose restano dunque misteriose, imperscrutabili. Ciò non impedisce di portare alla luce, per quanto possibile, le parti comprensibili sul terreno della razionalità. Henze stesso lo fa volentieri; così facendo, fornisce a coloro che si accostano alla sua musica delle indicazioni di cui è difficile non accorgersi.

Forse il primo Henze aveva le maggiori affinità di linguaggio musicale con Stravinsky. Al riguardo, il ruolo determinante era svolto dal "mascheramento" interno al processo parodistico di Stravinsky; anche se Henze componeva musica dodecafonica, tanto più nel senso stravinskiano di un drappeggiamento stilistico dietro cui si cela il personale bisogno espressivo. Il rapporto di identità fra trattamento del materiale ed "espressione" (dove la "freddezza" della musica a totale organizzazione interna nel caso singolo non doveva necessariamente significare "inespressività" se anche l'"espressione" non era una categoria presa sul serio perché incommensurabile), che si poteva osservare presso il circolo di Darmstadt, non riguardò mai Henze. «Il mio materiale è – stavo per dirlo – abbastanza corrotto, quindi abbastanza sfaldabile, abbastanza solubile da potersi mutare in ogni momento in qualcosa di diverso»<sup>10</sup>. La predilezione per un materiale labile e fluido collega Henze soprattutto con Gustav Mahler. Già il giovanissimo Henze era affascinato da Mahler e questa influenza non solo si mantenne ma anzi si rafforzò, in particolare nella *Sesta* e nella *Settima Sinfonia*. Verso il 1950 la figura di Mahler sembrava anacronistica; un compositore come Henze che vedeva, sia pure con cautela, un'ascendenza in Mahler, si esponeva alla critica di "inattuale". Nel frattempo è cambiato tutto. Mentre la musica seriale e postseriale sbiadiva, Mahler assurgeva a divinità musicale del "postmoderno". Improvvisamente Henze aveva "sorpasato" gli esponenti dell'avanguardia ed era diventato attuale. La forza di penetrazione intellettuale ed artistica di Henze, ancora intatta e anzi in aumento, ha a che vedere non solo con la sua attività politico-musicale ma anche con questo fenomeno della scena culturale mutata. Il "postmoderno" come tentativo integrativo di una attualizzazione del passato (nella più o meno chiara consapevolezza del tardo periodo di un mondo che va in malora nel segno di una sperimentazione tecnologica scatenata) si confà al pensiero musicale di Henze, che si alimenta dell'attualizzazione della memoria e del contatto elettrizzante con il desueto, con ciò che in apparenza è incoerente (qui sta anche il motivo delle numerose elaborazioni di opere musicali del passato, attuate da Henze). Henze trovò al proposito la felice formula di "musica impura", che utilizzò già per la *Sesta Sinfonia*. Partendo dal concetto di "musica impura", Henze è in grado di chiarire un tratto ragguardevole del suo cammino di compositore: «Credo che sia semplicemente impossibile spiegare la mia musica se non si tiene conto di questo elemento. È naturale che sia importante. I moventi emotivi sono importanti per un'opera d'arte. Se oggi per me sono politici e non più condizionati da concetti inespressi di segno omosessuale è perché penso che nella liberazione delle minoranze represses si debba far rientrare anche la minoranza degli omo-



sessuali. Il mio comportamento musicale è determinato dal trauma che la società esistente ha procurato e procura, con la sua "tolleranza repressiva", agli esseri umani della mia categoria. Ad esempio, il fatto che nel mio lavoro evitassi la dodecafonia rigorosa o anche la musica seriale, in cui tutti i parametri erano predeterminati, si spiega con il mio disinteresse in questi metodi per il solo motivo che mi si presentavano così "puri", con la mia sensazione di non poter "dire" nulla all'interno di queste regole. La musica mi interessa per riprodurre stati d'animo e atmosfere. Non intendo lavorare con modelli musicali preconfezionati. All'emarginazione sociale si deve reagire, o con la provocazione, o facendosi assimilare. Tutte e due le cose provocano una certa devastazione in un individuo. Fu una delle ragioni per cui vent'anni fa lasciai questo Paese [la Repubblica Federale Tedesca, N.d.A.]. Emarginazione sociale, insicurezza, pericolo della deformazione furono all'origine del mio impegno politico [...]. Prima tendevo enormemente a sentirmi confermato, a ottenere splendidi successi. Tutto questo fu di un'importanza pazzesca per me fino a quando mi resi conto che la mia voglia di affermazione non era altro che la compensazione dell'assenza di possibilità di gioia negli altri ambiti della vita, compensazione di questa bizzarra esistenza tra borghesia e periferie»<sup>11</sup>.

Come appartenente a una minoranza (o a più minoranze), Henze non trae conclusioni. L'isolamento è da stilizzare in una produzione artificiale autosufficiente ed egli lo fa esercitando un'influenza paziente e tenace, dunque con le virtù della chiarificazione. Esse vengono anche evocate per rischiarare la "stupidità musicale" (Eisler). Già il testo giovanile *Die Zeichen (I segni)* si sforza di far emergere i contenuti dotati di un significato univoco dal torbido tessuto dell'ambiguità musicale: «Questa emergenza del significato è talvolta così perentoria che il suo effetto travalica la realtà voluta di una polivalenza fluttuante, e può essere interpretata e definita con termini come espressione d'amore, anelito di morte, inno alla notte, messaggio di libertà, senza che questo significato sia rivelato altrimenti che attraverso i segni musicali stessi, precisi, inconfondibili e insostituibili»<sup>12</sup>. Vent'anni più tardi, il concetto di "segno" mantiene per Henze la stessa forza di seduzione; ora viene sostenuto da riflessioni più profonde sul linguaggio musicale: «È necessario che il carattere semantico della musica venga riconosciuto, compreso e definito, e che si progetti un metodo in base al quale poter insegnare questo carattere. Solo allora si potrà parlare della possibilità che la musica un giorno sia compresa [...]. È importante che l'ascoltatore impari a intendere il senso, il messaggio, il significato dei segni inviati dalla musica. Solo così può iniziare a fruire della realtà dei processi del pensiero attivi nelle opere musicali al cui studio egli un

tempo si era dedicato tanto ciecamente quanto forti erano curiosità e inconsapevolezza. L'evoluzione del pensiero semantico saprà facilitare e accelerare il processo di apprendimento. Con il suo aiuto potrà finalmente diradarsi la nebbia ideologica che avvolge tuttora il pensiero musicale. I miti saranno portati alla luce, e una limpidezza spietata, che a molti sembrerà brutale, riprovevole, insopportabile e devastante, segnerà l'inizio di una nuova civiltà, il cui avvento sta in rapporto con l'abolizione delle classi»<sup>13</sup>.

Henze oltrepassa il segno? Queste frasi andrebbero lette come un programma visionario. Il richiamo di Freud «dove era l'Es dovrà essere l'Io», l'impulso di rendere consapevole e dominare razionalmente l'inconscio, può procurare alla frequentazione con l'arte una più intensa capacità di godere, un sensato arricchimento della personalità. La "univocità" ricettiva trova i suoi limiti dove gli individui più diversi collegano le proprie esperienze ed associazioni più disparate con i "segni" percepiti. Questi, per quanto siano chiari e inequivocabili, possono essere pur sempre recepiti in modo differente dal medesimo soggetto recettore nelle diverse circostanze e situazioni della vita. Assieme alle opere anche i "segni" che vi sono infusi hanno la loro storia. Ad esempio, per i radioascoltatori tedeschi più anziani le fanfare finali dei *Préludes* di Liszt sono inevitabilmente connesse ai bollettini dal fronte della radio del Reich nazista, e dovevano fungere da sigla musicale per quei notiziari (si potrebbe naturalmente affermare che questa musica, con la sua vuota pompa, sia essa stessa "colpevole" della propria perversione. Ma questo sfarzo musicale risuonava così spaventosamente vacuo anche prima del suo "reclutamento"?). Tutto questo Henze lo sa, eppure cerca di fortificare e accrescere sul piano teorico e pratico il carattere semantico della musica. Non si tratta dell'audacia di un illuso. In ogni caso è esagerata la supposizione che possa esistere un bagaglio di segni validi e insegnabili. Bisognerebbe invece imparare a riconoscere e interpretare i segni nel loro continuo rinnovarsi e a conciliarli con l'interesse che chi li recepisce ha in quel momento. La passionalità con cui Henze si applica al problema dei "segni" è indizio non secondario di una inquietudine creativa che la creazione stessa non riesce ad attenuare: la produzione artistica deve anche essere capita per poter giovare (ma talvolta è possibile paradossalmente che anche gli equivoci abbiano conseguenze utili). In ogni caso Henze, insistendo sul carattere semantico e sulla dimensione contenutistica delle forme espressive dell'arte, immunizza il suo pensiero musicale dal sospetto di una "mitologia privata" riferita solo a se stesso. L'apertura verso l'ascoltatore ha una corrispondenza nella permeabilità del proprio materiale da ciò che è estraneo, ed è un elemento complementare di sostegno al dato di fatto della "musica impura".

Occorre riconoscere che nella produzione di Henze, nonostante i molti cambiamenti di rotta, vi è molta continuità. Il concetto del "segno" e l'"estetica della chiarezza" che ne deriva (un'estetica sempre più politicamente fondata) costituiscono una di quelle costanti del pensiero musicale di Henze che si manifestano anche in contributi teorici riproposti in maniera sempre più acuta e aggiornata. *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik* è il titolo di una collana curata da Henze nella quale un volume è stato dedicato ai molteplici tentativi di analisi semantica della musica; per dare un titolo al libro si è fatto ricorso a quello del vecchio scritto *Die Zeichen*. Nell'introduzione Henze consiglia di «non considerare la semiologia come speculazione senza speranza, ma come approccio concreto a nuove forme di analisi musicale e ai tentativi di definire il carattere semantico e il mondo simbolico della musica. Abbiamo la sensazione che solo su questo terreno sorgano per i compositori, in particolare per i giovani in cerca di punti di riferimento, nuove possibilità di pensiero musicale creativo che sono più di un semplice stimolo, sono spinta e contrasto e sfida»<sup>14</sup>. L'orientamento semiologico consente al professore di composizione Henze una migliore mediazione tra due tendenze: quella che mette in luce l'aspetto del materiale e quella che riflette il contesto concreto della musica (campo d'applicazione, ricezione).

Henze scopre la lingua dei segni anche nei compositori del passato. Nel discorso che tenne nel 1983 ad Amburgo per il conferimento del premio Bach, Henze affrontò da questo lato la personalità del Thomaskantor: «Il mondo ritmico, concettuale e simbolico di Bach è, a differenza di quello dei suoi contemporanei, denso di significato»<sup>15</sup>. La "densità di significato" dei segni di quella simbologia interessa a Henze quanto la chiarezza e il carattere inequivocabile. Nel suo discorso su Bach dice inoltre: «Nelle Cantate e nelle Passioni si trovano di continuo forme ritmiche fatte per colpire la nostra coscienza come frecce; segnali brevi e dai contorni netti, che aiutano a rischiarare come lampi le trame dei drammi umani [...]. Si può presupporre che i contenuti linguistici di questi segnali, dei segni e simboli ritmici, siano generalmente dati e conosciuti, e proprio per questo diventano ripercorribili le varianti, trasgressioni e modifiche: siamo in grado di reidentificare i simboli in altri contesti, nuovi e inconsueti, di orientarci, di formarci un'idea e restare in argomento [...]. Anche il melos bachiano è provvisto della stessa portata linguistica»<sup>16</sup>. Quando i compositori parlano di altri compositori, parlano anche di se stessi, ed è naturale che qui accada lo stesso: Henze interpreta i caratteri tipici dell'uso bachiano dei "segni" nel senso della sua propria estetica, che prevede la fusione di materiali nuovi con quelli conosciuti. Nella musica non deve affluire l'«aria di un



altro pianeta» (Stefan George) propria dell'avanguardia, ma la pienezza dell'esperienza del mondo resa udibile. Realismo musicale, non speculazione in spazi ermetici. Questo non può essere un realismo semiufficiale e regolamentato fuori dell'arte: se ne fa garante anche nel caso di Henze uno spirito di contraddizione (per quanto esso sia il "modo di essere degli artisti", quella porzione di tendenza alla fuga dalla realtà che, soprattutto nell'epoca della minaccia strisciante dell'olocausto atomico, sembra più una strategia estrema di sopravvivenza che un atteggiamento d'artista). Nell'intimo della sensibilità e della poetica ferita di Henze si può scorgere il sentimento di fondo e la consapevolezza di chi, appartenendo a minoranze (perché di sinistra, intellettuale, artista, omosessuale), vive senza sfiducia nei confronti di questo mondo, «il migliore di tutti i mondi».

Il cammino di Henze, con le sue svolte e i momenti di continuità, gli ha procurato una esistenza e una vita creativa, ricche di tensioni, che sono tutte da seguire nella loro pluralità di indirizzi e nella molteplicità dei rapporti tra le varie attività. L'apprezzamento separato e chiuso in se stesso del singolo senza riferimento al tutto (cui sembrano appartenere anche momenti biografici marginali) è nella pratica di Henze più esteso che altrove. Con tutto ciò un'unità armonica tra lavoro e vita non è ricostruibile. È certo che ogni artista di una certa età si vede volentieri nei panni del "maestro", e gode del periodo della sua esistenza in cui cade il "tempo del raccolto". Se non ci inganniamo del tutto, Henze sfugge in parte a tali bisogni – da una parte nell'espressione musicale stessa (la "maestria" del linguaggio musicale e della tecnica compositiva della *Settima Sinfonia* sembra che debba sempre precipitare dal piedistallo, ribaltandosi in una dimensione catastrofica), dall'altra nelle iniziative di pedagogia e politica musicale, nelle quali anche il "maestro" impara costantemente cose nuove dalla frequentazione diretta con la realtà. Le tracce di un tale contatto con la realtà diventano poi percettibili in ogni nuovo lavoro e si possono condensare in "segni" che per parte loro (al di là della sensibilità e dell'intelletto degli ascoltatori) influiscono sulla pessima realtà esistente e la modificano. Il compositore resta un singolo ma, in ragione della "pregnanza" dei segni del suo linguaggio, può comunicare con molti.

Note

<sup>1</sup> Espressione idiomatica tedesca che indica la condizione di chi si pone a equidistanza da due opzioni alternative, finendo spesso col perdere le possibilità offerte da entrambe; è affine all'idiomatismo "fare come l'asino di Buridano" (N.d.T.).

<sup>2</sup> H. W. Henze, *Musik und Politik*, München 1984, pp. 105-6.

<sup>3</sup> H. W. Henze, *La musica come comportamento di resistenza*, in *Musik und Politik* cit. (trad. it., in questo volume, parte quinta).

<sup>4</sup> *La difficoltà di essere un compositore della Germania federale - Nuova musica tra isolamento e impegno. Colloquio con Hans Werner Henze*, in *Musik der 50er Jahre* a cura di H. W. Heister e D. Stern, Berlin 1980, p. 58.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 59.

<sup>7</sup> *Il Partito comunista tedesco - I compiti principali dei musicisti progressisti. Una intervista* (1973), in Henze, *Musik und Politik* cit., p. 205.

<sup>8</sup> *Musica impura - La musica come linguaggio* in op. cit., p. 193.

<sup>9</sup> H. W. Henze, *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag 1983.

<sup>10</sup> *Musica impura - La musica come linguaggio*, in Henze, *Musik und Politik* cit., p. 192.

<sup>11</sup> *Ibid.*, pp. 196-7.

<sup>12</sup> *Ibid.*, pp. 30-1.

<sup>13</sup> H. W. Henze, *Digressione sul populismo*, in *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, I: *Zwischen den Kulturen*, a cura di H. W. Henze, Frankfurt a. M. 1979, pp. 28-9.

<sup>14</sup> H. W. Henze, *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, II: *Die Zeichen*, Frankfurt a. M. 1981, p. 7.

<sup>15</sup> H. W. Henze, *J. S. Bach e la musica del nostro tempo* in *Musik und Politik* cit. (trad. it. in questo volume parte quinta).

<sup>16</sup> *Ibid.*

Franco Serpa

*Henze e la cultura mediterranea\**

«Napoli, con l'eleganza, consunta e malinconica, di un'ex-capitale, con l'incredibile mescolanza di metropoli e paese, Parigi e Chicago; trauma architettonico, spazio per i caratteri più sensibili ma anche più sentimentali, per i più delicati e i più rudi, i più saggi e i più impertinenti, sembrava il luogo idoneo per gettar via tutte le convenzioni possibili, le cautele, l'eccesso di contrappunti e calcoli, ricambiando con pari franchezza la spontaneità e l'istinto che la civiltà napoletana dimostra. La melodia della lingua, le fisionomie, i colori del cielo e del mare, così distanti e prepotenti, producono trasformazioni nella psiche, senza che si possa far altro che lasciarle accadere».

«Estate 1961, un luogo nuovo, chiamato Castelli romani, dove fortificazioni medievali radunano attorno a sé, dando loro il nome, cittaduzze color della pietra, immedesimate nella natura. Vigneti, colline piantate a cipressi, in lontananza l'Abruzzo, azzurro e ardesia; a occidente il mare, argenteo di giorno, di sera una fascia di vivo rosso, manda fino qui il profumo di alghe... Roma, raggiungibile per la via Appia, è lì vicina, quasi tangibile. Freddo, rigidità, la City, Principi, citylight, menefreghisti, marmo, palazzi, granito, una città che cresce in fretta, irrompe al di là delle sue mura, rigogliosa, dilagante, raggiunge la campagna, obelischi, fontane, orde di automobili, di notte silenzio, luna, acquedotti, vento, fiordalisi notturni».

Questo scriveva Hans Werner Henze venticinque anni fa e più (le due pagine sono adesso in H. W. Henze, *Musik und Politik*, Monaco 1984, pp. 41 e 92-3); da allora molte cose sono cambiate a Napoli, a Roma, in Italia, e oggi, forse, Henze non ha più della solare

---

\* I lavori di Henze sono citati col titolo della lingua originale del testo letterario; la data indicata è quella della prima esecuzione.



Magnagrecia e della capitale latina e barocca l'idea grata e commossa che aveva allora. Quel ricordo e le sue immagini emotive appartengono agli anni in cui il giovane artista nordico fece la scelta del Sud: e se il fervore ci appare oggi, per qualche aspetto, anche candore, pure c'è in quelle parole la forza di una vera emozione esistenziale. Certo, l'Italia, la vita mediterranea, la luce, i luoghi classici sono stati nei secoli un principio della civiltà europea, specialmente di quella tedesca, anzi un'idea primaria dell'arte; e par di capire che anche da questa autorità Henze sia stato soggiogato. Del resto, che il sentimento di Henze verso i luoghi del Sud sia anche di natura artistica e tradizionale, si sente nella sua musica: come vedremo, esso è una parte essenziale della cultura psicologica e morale di Henze, della cultura, cioè, che si nutre, specialmente in un artista, di amore dell'arte e di piaceri della memoria.

Eppure, la decisione di vivere in Italia deve essere stata qualcosa di più che una spinta della sensibilità, come dimostrano le parole che ho citato. In esse c'è l'entusiasmo delle scoperte e delle speranze confermate, c'è l'esagerazione emotiva e l'ingenua idealizzazione; c'è, dunque, ciò che si dissolve in pochi anni di quotidiana familiarità (come capitò, per esempio, a W. H. Auden). Invece, il rapporto di Henze, che non era soltanto sentimentale, ha mantenuto le sue energie produttive nell'arte, pur se da tempo meno esplicite, e probabilmente le ha mantenute anche nella sua vita personale.

Intanto, in quei giovanili resoconti non tutto è emotivo e fantastico. Il neofita guardava con occhi intelligenti al presente, all'evidenza sociale, alle trasformazioni reali della città e della gente, guardava con partecipe attenzione e con ironica simpatia. Per esempio, il connubio di splendore e decadimento, di arte e gagliofferia, di dignità e plebea tracotanza – idea in sé convenzionale e spesso illustrata nelle memorie di tanti viaggiatori – è per Henze un problema concreto (più sensibile nella pagina su Roma, ma nascosto anche in quella su Napoli), non un folcloristico scenario. Nella consapevolezza della prosa della vita, dunque per un suo bisogno di indipendenza, di chiarezza interiore, di tensione vitale e produttiva, Henze vide l'Italia come il luogo dove poteva, anzi dove doveva, riflettere, lavorare, vivere – vivere per capire le regole della vita, non solo quelle dell'arte.

Il primo decennio del dopoguerra in Italia: anni di novità, di scambi, di impegni, di generose attese. C'era un bisogno di realtà e di idealità, specialmente tra gli intellettuali, nel campo dell'arte e del teatro. In questo, la considerazione critica del realismo romantico del melodramma, libera da ogni sospetto di nazionalismo provinciale, e con essa la pronta sollecitudine e l'ospitalità alle grandi idee altrui (per esempio, il *Macbeth* di Verdi con la regia di Gründgens al Maggio Fiorentino del 1951, che fu un evento stupefacente); e in

generale un vitale cosmopolitismo progressivo – tutto ciò sembrava aver prodotto un’alta cultura dello spettacolo. Qualcosa funzionava da sé, non nelle istituzioni tradizionali, né nei responsabili politici. In nessun paese d’Europa, né in America, si faceva tanta musica, e di qualità eccelsa, quanta se ne faceva in Italia in quegli anni. Nel 1953 accadde a Roma ciò che non era mai accaduto prima né mai si vide poi, due esecuzioni integrali della *Tetralogia* di Wagner nello stesso anno, una diretta da Erich Kleiber al Teatro dell’Opera in primavera, e una diretta da Furtwängler alla Rai in autunno! Già solo questo ricordo, e il ricordo delle emozioni e delle febbri psicologiche di chi ascoltava, ci dice oggi qual era il clima artistico italiano in quegli anni. Furtwängler aveva guidato anche la *Tetralogia* alla Scala tre anni prima; e Bruno Walter, De Sabata, Mitropoulos, Karajan, Erich Kleiber, Knappertsbusch erano tra noi ogni anno, a Milano, a Roma, a Firenze, a Napoli. Allora l’Italia ebbe ancora un suo breve rinascimento dell’arte, con i suoi caratteri umanistici.

Henze ne fu convinto e conquistato. Non fu il solo (e oggi ci pare incredibile il numero di artisti e di intellettuali che da ogni parte del mondo vennero in Italia per poco o molto tempo); certo è stato il più fedele. Il che è segno di ciò che ho già detto: che la sua scelta più che artistica, fu esistenziale e morale. Per questo, l’“italianità” di Henze, la sua esperienza meridionale e mediterranea sono stati, e sono ancora, concetti adoperati superficialmente; veri fraintendimenti, anzi, quando siano considerati principi interni della sua musica.

Con ciò non si vuol dire che in essa siano assenti certi modi tipici del lirismo musicale mediterraneo, popolare e colto, e della grande musica del melodramma. Nei suoi lavori, specialmente in quelli dei primi anni di vita italiana (direi, fino al *Prinz von Homburg*, che è del 1960) i connotati italiani e italianeggianti sono abbondanti ed espliciti. Anzi, questo elemento dell’invenzione di Henze non si è mai veramente esaurito, pur se di recente Henze ha spostato la sua attenzione agli stili del barocco italiano. Ma l’italianità, a qualunque epoca musicale o ceto appartenga, è solo “uno” dei caratteri dell’arte di Henze, “un” modo dell’immaginazione. Questo carattere, poi, convive, in una relazione complessa, instabile, mutevole, con altre idee e con altre disposizioni culturali, assai di rado, o forse mai, presentandosi come energia espressiva unica e semplice. Dunque, “stile operistico”, “lirismo melodico”, “musicalità meridionale” sono criteri convenzionali e inerti, con i quali di un testo esigente, come è un testo di Henze, non si intende gran che. Infatti, verso il mondo del Sud Henze ha, o ha avuto, affetto e, come vedremo, disposizione culturale, cioè riflessiva e critica, ma non ha mai avuto intenzioni di ricalchi o di descrizioni folcloristiche. Un *Aus Italien* egli non l’ha scritto.

Del resto, non si può neppure parlare di una vera trasformazione delle idee e della scrittura da quando Henze si è fatto "italiano". Molte partiture nate prima del viaggio in Italia, per esempio il *Primo Concerto* per violino, tre *Sinfonie*, la cantata da camera *Apollo und Hyazinthus* del 1949 (l'anno in cui Henze lavorò a Darmstadt), i balletti, contengono modi linguistici ed elementi di stile chiaramente comunicativi, in nulla differenti da quelli che poi in altre opere sono stati giudicati un prodotto infettato dalla corruzione meridionale, e quindi una diserzione dalla milizia avanguardistica. Ora, a svolgere meglio il tema del carattere meridionale nella musica di Henze, è bene decidere anche la questione del tradimento che egli avrebbe compiuto nei confronti della musica radicale. In verità la questione mi pare oggi superflua e futile; ma allora, quando Henze venne in Italia e nel giro di pochi anni divenne una figura di spicco in Europa, fu discussa, anche con marcatissima ostilità (per esempio, il pubblico di Darmstadt reagì molto male all'esecuzione di *König Hirsch* nel 1959). Dunque, Henze era ed è un musicista "moderno", un artista, cioè, al quale le idee prime della vita appaiono talora incerte, evasive, contraddittorie e quindi insicuro appare il rapporto tra sentimento ed espressione, anzi il principio stesso dell'arte. E se il rigore ascetico delle astrazioni assolute Henze non l'ha mai praticato, la sua arte ha, tuttavia, conosciuto estremi ermetismi, come nella *Sonata per piano-forte* del 1959. Ma ciò che nelle sue musiche di quegli anni e dei successivi, fino ad oggi, è difficile e aggrovigliato o, all'opposto, è raffinatamente formale ed elusivo, non nega mai del tutto la soggettività. La richiama, anzi, per contrasto, o drammaticamente vorrebbe contestarne i diritti; o, alla peggio, ne è l'immagine stravolta, incantata, dimentica. Ma l'interiorità individuale, cioè il principio che il radicalismo postweberniano, o meglio il sapere antiumanistico, di cui il radicalismo musicale è un aspetto, dichiara estinto, per Henze è valore essenziale, è la base psicologica e morale della sua produzione e, naturalmente, delle sue scelte ideologiche: della sua personalità di artista, insomma.

Qui, per riprendere il filo del discorso, è necessario dire che l'idea umanistica, come carattere della cultura e, più in generale, come principio dell'esistenza e criterio di conoscenza e di giudizio, sembra essere in Henze qualcosa di connaturato al suo rapporto con l'Italia e con la vita meridionale. O, per dir meglio, l'umanesimo di Henze, sentimentale, prima, come si vedrà, e poi ideologico, si fa consapevole, operante, coraggioso nell'atto del distacco dalla Germania storica e nel cammino verso la Germania ideale. In questo cammino gli affetti italiani e le immagini della grande civiltà pagano-rinascimentale, i ricordi della pienezza vitale dei primi anni, gli entusiasmi artistici e teatrali, il senso di libertà personale e mentale a lungo



assaporato, tutto ciò per Henze deve essere stato un amatissimo libro-guida, in cui forse, ancora egli non si è stancato di leggere.

Henze si trasferì in Italia nel 1953, prima a Ischia, come Auden e Sir William Walton, poi a Napoli. Dal 1960, infine, egli ha lasciato l'Italia greca e abita nell'Italia italica, nei dintorni di Roma, presso i laghi vulcanici, così ricchi di tracce e di memorie pre-romane e romane (lì vicino, nel 1944, i soldati tedeschi distrussero la più splendida di queste memorie, le due zattere cultuali dell'età di Caligola, che erano state trovate nel lago di Nemi, lo "speculum Dianae"). Dunque, nel 1953 il giovane artista tedesco ha abbandonato la Germania, un luogo in cui egli non aveva alcuna speranza di trovare qualcosa di nascosto, di ancora ignoto a lui; qualcosa di cui, tuttavia, egli aveva vitale necessità. Oggi mi pare più giusto e più utile, per discutere con obiettività dell'arte di Henze, delle sue musiche di trent'anni fa e di quelle di oggi – mi pare più utile, dicevo, insistere sul paese da cui si è "allontanato", che sulla meta del viaggio. Per geniale istinto, infatti, abbandonando la Germania degli orrori recenti e dell'attiva ricostruzione a qualsiasi prezzo morale, lasciandosi alle spalle la generale disumanità del positivo nella vita sociale e del negativo nelle scuole dell'avanguardia estetica, Henze si avviò verso una sua immagine della libertà – libertà di idee, di pensieri, di sensazioni, di espressione estetica; e, soprattutto, libertà di riscoprire e di amare le forme di una cultura dalla quale egli era nato e alla quale sentiva di appartenere. Henze stesso ha dichiarato che verso l'Italia poco o per nulla lo guidò la nota, tradizionale sentimentalità nordica, la Sehnsucht nach Süden («Oh Dio, in genere quando mi si parla di quella Sehnsucht divento acido...», in un'intervista condotta da Carlo Majer e pubblicata nel fascicolo del Maggio Fiorentino del 1982). Ma allora quale funzione ha avuto il Sud nel processo conoscitivo di Henze? Ha avuto una funzione importantissima, di vigorosa spinta alla maturità artistica; ma certo non ha trasformato il carattere né ha, come ho già detto, apportato specifici contenuti.

Come tutti i temperamenti affettivi e sensibili, Henze concepisce e crea la musica per impulsi interiori contrastanti (il che non vuol dire, beninteso, ripugnanti tra loro e inconciliabili). Ciò è evidente anche nelle prime opere di Henze, come ho detto, ed è fonte di autentica vitalità per questa musica come per ogni musica di carattere espressivo. Ma ciò che è stato naturale ed evidente per secoli, il rapporto intrinseco tra forma ed emozione, tra necessità linguistica e significato, ora è tragicamente problematico: o meglio, l'avanguardia post-weberniana, nelle cui file Henze cominciò a camminare, ha risolto a suo modo il problema, annientando uno dei due estremi del rapporto, quello del significato: con ciò cancellando l'idea stessa di un rapporto qualsiasi nell'arte, di un processo generativo, di una dina-

mica interiore. Era questa, ed è, l'impassibile legislazione della funzionalità formale oggettiva, cioè dell'assoluta disumanità.

Sapendolo o no, Henze si trovava all'opposto, come abbiamo visto. Egli si ascoltava, ascoltava le suggestioni del passato e sentiva in sé la spinta della sensibilità. L'idea di eliminare dalla musica il contenuto significativo egli non deve averla mai seriamente considerata; e assai presto, in epoca di rigore radicale, affrontò addirittura la questione della parola cantata, del contenuto concettuale nella musica (e con testi di alta responsabilità letteraria, refrattari del tutto alle insensate disgregazioni sperimentali: Villon, Lope de Vega, Goethe, Whitman). Ma non pensò mai neppure, né del resto sarebbe stato possibile, di rinunciare alla sua natura primaria di artista di forte ambizione formale e costruttiva e di fantasioso manipolatore dei mezzi espressivi. Era questo per il giovane Henze il problema che non poteva sciogliere restando in Germania.

Non poteva, perché quello non era solo un problema di stile e di linguaggio, ma anche, e più, di idee e di convinzioni. Oggi per i musicisti esordienti tirocinio e temi teorici sono identici in ogni parte del mondo. Invece 35 anni fa la disposizione "positiva" alla musica, la volontà di dire, di esprimersi, non era una scelta pari per un giovane americano o francese e per un tedesco. Essere tedesco, allora, artista tedesco, significava provare un senso di responsabilità spirituale, in senso larghissimo, una costrizione di natura specialissima. "Abbandonando" la Germania, Henze si affrancò da quella costrizione e dall'idea artistica totalitaria che le corrispondeva: l'idea, cioè, di un nesso causale necessario fra musica negativa e tradizione musicale germanica. Posta come indiscutibile questa necessità, allora all'interno della musica, nelle scelte linguistiche, nelle forme, nell'invenzione, non ci sono alternative, non ci sono né dinamica ideale né confronti. È vero: con Wagner, che di quest'idea della tradizione negativa "sarebbe" l'origine, non si danno confronti, opposizioni, relazioni culturali. Wagner è l'espressione compiuta e definitiva di un carattere della spiritualità germanica che per lui si è imposto come unico. Tutti sappiamo che dopo Wagner il termine stesso di "spirito tedesco" ha avuto peso ben più poderoso che in passato e diversa funzione nella cultura europea. Da allora la grande musica tedesca è l'espressione di un'ontologia negativa (con l'eccezione, in verità non piccola, di Strauss). Per questo, certo, l'espressionismo "deriva" da Wagner. Ma mentre la musica di Wagner è epos di dolore sublimato, l'espressionismo vuole essere, e spesso eroicamente è, il suono stesso della disperazione. Per l'idea romantico-irrazionale dell'esistenza non esistono soluzioni. L'opera d'arte pessimista deve essere totale.

A tutto ciò la storia ha dato conferme d'ogni genere; e il disperato pathos, che dall'arte di Wagner si è trasformato in una specie di

nichilismo dell'arte, sembrava avesse eliminato ogni traccia di un'altra tradizione spirituale, quella del cosmopolitismo razionalista, della considerazione di altri stili di vita, dell'amicizia per la latinità. La tradizione di Lessing e di Heine, per esempio; e di tutti i geni che, dopo Wagner, hanno saputo amare ciò che Wagner aveva messo al bando. Ma se Nietzsche e il suo vero seguace nella musica, Richard Strauss, non furono razionalisti democratici, non per questo furono "wagneriani" (amarono, tuttavia, senza "condizioni", la musica di Wagner). Essi furono intellettuali umanisti, tedeschi fino nell'intimo e serenamente cosmopoliti. Ma nel 1950 in Germania un giovane artista geniale, pieno di volontà creativa e assillato dal dubbio, dove mai poteva cercare i segni benefici dell'umanesimo tedesco? Dove mai poteva liberarsi dall'ossessione della fine (che, politica a parte, gli astrattismi artistici ripetono all'infinito) e ritrovare il mondo degli altri?

Per questo, dunque, Henze venne in Italia, per praticare serenamente un modo "tedesco" dell'arte, quel modo che non è in opposizione con il mondo romano, con il Rinascimento italiano, con il melodramma; e che accoglie i miti classici quali archetipi significativi dell'esistenza. Con Henze, infatti, il mito greco-romano, che la modernità musicale espressionista sentiva estraneo del tutto (non però quella letteraria: si pensi a Gottfried Benn!), torna nella musica, senza che con questo essa diventi classicista. Anzi, come vedremo, i miti hanno capacità di forte significazione.

In verità, non è il caso di gravare di troppe responsabilità ideologiche la decisione di Henze di venire in Italia, almeno nel momento in cui fu presa. Allora servi da stimolo una scontentezza che pareva transitoria. Henze stesso ricorda che quel primo viaggio del 1953 ad altro non mirava che a un periodo di quiete e di concentrato lavoro al *König Hirsch*, in un luogo gradito e favorevole. Era solo un ritiro, fortunatamente permesso dall'anticipo dell'editore: poi si trasformò in qualcosa di diverso, di definitivo, quando Henze comprese e vide ciò che stava cercando. «In quel periodo avrei potuto riflettere ancora sul mio rapporto con la musica: quale importanza essa aveva per me e se ciò che avevo visto e sentito fino allora dovevo considerarlo un obbligo. Trassi un sospiro di sollievo. Qui in Italia c'era più calma. Ero uno sconosciuto, mi sentivo più tranquillo, forse allora cominciai davvero la mia vita (*vielleicht fing mein Leben jetzt erst an*). Già dopo pochi giorni mi fu chiaro che avrei evitato la Repubblica Federale per quanto mi fosse stato possibile» (in *Musik und Politik* cit., p. 133).

Parole chiare, pensieri chiarissimi e coraggiosi. A Henze fu evidente che il suo disagio altro non era che personale insofferenza per la sua condizione di vita in Germania, in una realtà sociale e artistica



che egli ormai sentiva sorda, oppressiva, totalitaria. *König Hirsch* (1956, nuova versione, abbreviata, del 1963 col titolo *Re Cervo*) fu la prima espressione di questo sentimento, un'espressione di singolare sincerità e indipendenza per quel tempo (delle ostilità ho già detto). Ma *König Hirsch* era stato progettato e deciso in tutti i suoi caratteri prima del "viaggio in Italia", e dunque la vera opera "italiana" di Henze nacque non da un'immedesimazione con l'Italia ma da un distacco dall'attualità tedesca. E i suoi caratteri di grazia, di fantasia, di cordiale invenzione, di allegria spettacolare impavidamente si oppongono allo spirito negativo dell'espressionismo e dell'astrattismo. Per chiunque sappia ascoltare è chiaro che il musicista di *Boulevard Solitude* (1952) e di *König Hirsch* è lo stesso e che pari nelle due opere è il controllo tecnico dei mezzi linguistici. Ciò che è mutato, come se davvero nell'artista fosse cominciata la vita, è l'atteggiamento interiore, il concetto dell'arte. Della vitalità creativa sollecitata dal mondo meridionale l'effetto immediato e diretto, dopo *König Hirsch*, furono altri due lavori felici, per i quali si può parlare di italianità, i *Fünf neapolitanische Lieder* del 1956 (*Cinque canti napoletani*, di cui è stato interprete mirabile Dietrich Fischer-Dieskau) e il balletto *Undine*: «Una cosa riuscita, completamente riuscita, come quasi nessun'altra prodotta dall'ultima generazione. Una partitura portata avanti d'impeto da una fantasia splendida fino alla prodigalità, e realizzata con un virtuosismo pressappoco onnipotente: che s'accetta al primo incontro, in blocco, prima di discuterla. E un'opera d'arte riuscita attesta sempre una verità, è sempre, apoditticamente, in regola con la "storia"», come scrisse F. D'Amico nel 1959 (ora nei *Casi della musica*, Milano 1962, p. 315).

Nulla, o quasi nulla, nel linguaggio di questi lavori è enigmatico, ostico o divagante, ma non per questo essi ci suonano anacronistici. L'autore non si è arreso alla contraffatta spontaneità e al melodismo di consumo. Certo, il carattere di questi e di altri lavori di quegli anni "italiani", come i bellissimi *Ariosi* su poesie di Torquato Tasso (1964), *Being Beauteous* su una poesia di Arthur Rimbaud (1964), *Cantata della Fiaba Estrema* su una poesia di Elsa Morante (1965) — il carattere intimo, dunque, è la volontà di canto e una segreta felicità di affetti ritrovati, di gioie, di amori, di dolori intensamente sentiti e offerti nella trasfigurazione della voce melodica. Ma questi sono poemi alessandrini la cui incantata semplicità, la perfetta trasparenza, le delicatezze sono laboriosa decantazione di pensiero e di tecnica. Il colore è chiarissimo ma non è il colore dell'innocenza: la gioia della bellezza nella persona amata e nei luoghi è già ricordo, raffinata nostalgia. Concepite e scritte in Italia, le tre cantate sono, in realtà, invenzioni notturne e lunari su testi di grandi poeti dolorosamente notturni. In quegli anni Henze era, ormai, davanti al "problema",

per il quale aveva lasciato la Germania: di ritrovare l'espressione, cioè il modo della comunicazione lirica, entro la tradizione formale tedesca. I consueti ingredienti psicologico-culturali che i tedeschi cercavano nel meridione, la luce, la natura solare, la vitalità pagana, a lui servirono poco. O meglio, Henze studiò con attenzione come tutto ciò potesse diventare una questione di stile musicale, di atteggiamenti espressivi, di immaginazione colta. Lo studiava allora e ha continuato a studiarlo, come provano due magnifiche riuscite nella sua produzione di questi anni, le trascrizioni della *Jephthe* di Carissimi (1976) e del *Ritorno di Ulisse in Patria* di Monteverdi (1985), che mi pare siano attestazione del vero affetto e della gratitudine di Henze per l'Italia (e non dimentichiamo che proprio la *Jephthe* e la musica di Monteverdi erano oggetto di studiosa ammirazione da parte di un emblematico eroe della modernità germanica, cioè di Adrian Leverkühn, come si legge nel capitolo XXI del *Doktor Faustus*).

Da sempre, come ho detto, Henze mirava alla sincerità lirica; e in Italia si sentì liberato dal divieto dell'espressione, dalla proibizione del significato. Ma alla volontà di canto non corrispose di necessità un ordine oggettivo di principi e di valori. A conferma di ciò stanno lavori di diverso carattere estetico, problematici o calligrafici, nati quasi accanto a quelle musiche vocali. Il che vuol dire che per Henze la parola sentimentale e la comunicazione emotiva non potevano essere una scelta definitiva e in qualsiasi caso soddisfacente, neppure nei pochi anni della sua "italiana" serenità. Ciò che è sorvegliato, trattenuto o rimosso nella sua musica vocale (o nella sua musica che canta, come quella di *Undine*), è riapparso come angoscia e tormento dell'incomprensibile.

Voglio dire con questo che Henze era allora una personalità artistica scissa? Sì, lo era, e lo è ancora, come lo sono oggi tutti gli artisti che rifiutano il semplice dell'oggettività di massa o dei dogmi teorici. E da intellettuale qual è, Henze ne è perfettamente consapevole e lo dice, indirettamente nella sua musica, direttamente in ciò che scrive. Nella sua arte, infatti, la melodia e, con essa, l'orientamento del senso non sono caratteri connaturati alla musica, sono bensì ritrovamenti, scoperte, straordinarie epifanie e spesso segni della morte (il IV e il V dei *Neapolitanische Lieder*, il V, sconsolatissimo, degli *Ariosi*). Ciò che nell'arte moderna è in dissidio, l'idea positiva della vita e la negazione generale, la compassionevole disposizione all'umano e la predeterminazione totale delle forme astratte, Henze l'ha sperimentato, lo studia e, conoscendone le forze oppostive, intende istituire relazioni tra esse e sistemi risolutivi secondo i valori dell'esistenza. Si ha, infatti, il diritto di dichiarare estinta l'idea umanistica della solidarietà e l'arte soggettiva (che da quella deriva).

Henze non lo crede, e vive, pensa, compone secondo quei valori che hanno avuto in lui dapprima un'estrinsecazione sentimentale, negli anni italiani e nei modi di cui ho detto, e poi una trasformazione ideologica e politica, che è stata una conseguenza della prima.

A proposito degli anni italiani, infatti, ho parlato del canto e della vocalità espressiva, ma è necessario ampliare il discorso con l'idea estetica di realismo. Questo è, notoriamente, un termine equivoco e insidioso; e mi pare perfino superfluo avvertire che discutendo della musica di Henze esso non designa un'attitudine imitativa, quale che sia, bensì un carattere dell'interiorità; diciamo: una filosofia. E questo ci riconduce al suo distacco dalla Germania e ai meridionali *Erlebnisse*. Il principio del realismo che Henze ha assimilato in Italia, all'epoca della prodigiosa vita teatrale di cui ho parlato e anche nell'amicizia che Henze ebbe con Visconti e con Elsa Morante e che oggi ha con alcuni pittori italiani, Renzo Vespignani e Titina Maselli per primi, più che una teoria dell'arte è un'"idea della realtà umana", la volontà di comprendere la condizione dell'esistenza e di provare amore, angoscia, sdegno o pietà: provarli e, beninteso, esprimerli. Perciò, un esperimento riuscito a metà, quasi naturalistico, il balletto-pantomima *Maratona di danza* (1957, su libretto di Luchino Visconti) e un capolavoro coltissimo e problematico come *Elegy for Young Lovers* (1961) non sono lontani tra loro nella musica, anche se sono del tutto estranei per la concezione letteraria. In entrambi la musica assume in sé un aspetto della vita, minimo o grande, periferico o culturalmente centrale, per comprenderlo e per giudicarlo e per additare, nell'evento, le vittime.

Ecco, tutto questo non ha nulla a che fare con la vita artistica e teatrale nella Germania del primo dopoguerra; e nella biografia di Henze, dunque, l'"Italia" ha segnato una trasformazione essenziale. Da allora, per Henze, significato dell'arte e intelligibilità dei mezzi non sono stati più scopi proibiti. In un primo tempo l'attitudine di Henze, che ho definito "umanesimo" da un punto di vista morale e psicologico e realismo nella pratica artistica e teatrale, manca di una precisa connotazione politica. Henze è un artista delle idee, degli affetti, dei problemi umani, poco impressionato, mi pare, dalla natura (al contrario di uno dei musicisti moderni che egli dice di amare di più, Mahler): la sua "italianità" è psicologica, civile, culturale soprattutto, non paesaggistica e naturale. Il primo effetto dell'Italia su di lui fu quello di liberarlo dal gusto espressionista e dalle immagini teatrali dell'avanguardia tedesca. Qui egli ha acquistato la precisione dell'espressione, il piacere della figura compiuta, netta, evidente, una solida articolazione narrativa: la libertà dell'immaginazione dalla verità dell'osservazione, insomma.

Ma Henze è irrequieto, indagatore, ricercatore di sé. Ciò che lo



impressiona lo assimila rapidamente per trasformarlo. Non sempre la trasformazione è evidente, perché la ben nota copiosità della sua produzione sfuma e confonde le differenze e i processi evolutivi: che invece esistono e sono marcati.

La felice disposizione sentimentale, quella dei canti d'amore, per intenderci, non durò a lungo. Anzi, se fosse solo questo il carattere "mediterraneo" nella musica di Henze, si dovrebbe concludere che esso ha importanza marginale nel quadro della sua persona, anche se ha sollecitato musica di buona qualità. Ad un certo momento l'inquieto artista deve avere provato l'insoddisfazione della soggettività individuale e del lirismo erotico e patetico. E il segno della crisi è in un'opera di fortissimo impegno, una delle sue maggiori, *The Bassarids* (1966), dopo la quale egli è mutato.

Al contrario di quel che può sembrare, *The Bassarids* non è il canto panico della vitalità solare, è anzi l'angosciata espressione di un dubbio: non solo sulla vita, ma anche sull'arte, anzi sulla musica e sul suo potere incantatorio. Qui Henze riflette sul suo umanesimo e vede che tutto ciò che è estremo, radicale, dogmatico porta cecità e rovina. L'amorale vitalità affascina l'artista (e la musica di Dioniso irradia straordinaria suggestione) ma anche lo respinge: il "mediterraneo" Henze riesce a sospettare del dionisismo. Qui è la crisi risolutiva del suo essere tedesco, della sua antica *Kultur*. Della corporeità (Dioniso) e della materna terribilità (Demètra: il finale dell'opera) egli sa percepire la spaventosa grandezza; ma ad essa oppone l'idea dell'uomo civile e morale. Sì, "il mito ha mentito" (die Mythe log...), come disse Gottfried Benn e come ripetono Auden e Kallman all'inizio del testo poetico. Nel mito non c'è verità, dunque? Per conto suo Henze la trova, perché anche l'orrore negativo e l'infinita tristezza sono inizio di conoscenza. E dopo i *Bassarids* Henze ha capito di non essere un *Ptolemäer*, l'uomo tolemaico di Benn, il chiuso in sé, l'esperto della cosmica rovina, l'inefficace centro di una vertigine (sconfitta del razionalismo assoluto, dell'assoluto istinto, della cieca naturalità), uomo senza passato, senza futuro. "Il mito 'non' ha mentito", alla fine, come vedremo; non ha mentito per coloro che sanno che i miti, tutti i miti, quelli classici mediterranei e quelli romantici tedeschi, continuano a parlare, se qualcuno li interroga. Bisogna strappare ad essi il loro contenuto di sapienza umana, ciò che è intelligibile e buono per noi: sí che il "latino" Henze non ha tradito in nulla il suo credo umanistico, quando, anni dopo, in un momento di angoscia estrema, ha interrogato il primo mito della germanica *Kultur*, niente meno che il *Tristan und Isolde* di Wagner e ha scritto il suo disperato *Tristan* (1974). Nel frattempo il suo umanesimo si era fatto partecipazione civile attiva e combattiva. I militanti dicono (almeno negli anni della milizia; poi

sono soliti cambiare idea) che i miti non servono, illudono, mentono (ma lo dicono in senso ben differente da quello che intendeva Benn). Anche in questo caso Henze ha fatto a modo suo e ha continuato a leggere negli antichi miti: e se il modo di leggere, naturale e chiaro, non lo avesse già imparato nei luoghi stessi dei miti, a lui l'avrebbero additato Goethe e Schiller. Della *Kultur* estetizzante e barbarica egli non ha avuto, e non ha, alcun bisogno. Se l'è lasciata alle spalle nel 1953 e certo non ha intenzione oggi di confondersi in essa.

Dopo la faticosa prova, che si direbbe prova iniziatica, dei *Bassarids*, la sensibilità umana e civile di Henze si è esternata nell'azione e nella protesta attiva. Di ciò non mi occupo, essendo questa parte della vita, personale ma anche artistica, di Henze in relazione assai debole col mio argomento. Ma non posso tralasciare un'osservazione. L'impegno politico di Henze è stato, dal 1968, deciso, convinto, eloquente, e per alcuni anni la sua arte ne è stata presa del tutto. Ma perché nella musica e nell'immagine pubblica Henze non è mai diventato come Hanns Eisler o Luigi Nono o Cornelius Cardew? Che cosa lo distingue dai musicisti dell'avanguardia di sinistra? Due elementi, io direi, i quali ci riportano, entrambi, al discorso intrapreso. Per quanto esplicita e combattiva, infatti, sia stata la passione politica di Henze negli anni movimentati, ciò che prevale nella musica sono il pathos umanitario e l'immagine dell'esistenza secondo dignità e libertà – l'idea morale dell'umanesimo europeo, insomma, il suo *Erlebnis* italiano, che Henze ha espresso con consapevolezza artistica e con intelligibile compiutezza (almeno nelle opere riuscite). Dunque, egli non ha progettato la "rivoluzione", la contestazione assoluta del linguaggio attraverso il quale quell'idea ci è giunta; né, al contrario, ha abbassato il linguaggio musicale a espediente predicatorio. Ma allora come riesce Henze ad affermare il carattere "politico" delle sue opere? Più che altro nell'invenzione, talora originale ed estrosa, di nuovi modi di esecuzione, negli aspetti insoliti, gestuali, spettacolari dell'attuazione musicale. Abbandonando per qualche tempo, e per ragioni ideologiche, la forma tradizionale del teatro Henze ha poi "sceneggiato" la sua musica, sempre con lo scopo di porne in evidenza il contenuto ideale e drammatico, cioè di comunicare un sentimento, una passione, una convinzione. Che cosa hanno in comune opere tra loro diverse come *Das Floss der Medusa* (1968; *La zattera della Medusa*), *El Cimarrón* (1970), *Voices* (1974)? Hanno in comune il proposito della chiarezza comunicativa, dell'univoca efficacia della parola, cantata, intonata, o parlata, e soprattutto l'istinto dell'effetto, dell'impressione da produrre, della dinamica narrativa e gestuale. Hanno in comune, insomma, il carattere della precisione teatrale, anzi dell'energia "operistica" – tutte doti ben conosciute di Henze, che rimandano al suo tirocinio italiano. E non

è solo questo. Quei lavori sono nuovi nelle forme, carichi di fermenti, talora sperimentali e aleatori. Ma sono privi del tutto di un connotato tipico dei testi dell'avanguardia, specie di quella di sinistra, cioè l'irriguardosa indifferenza per l'ascoltatore e il piacere dell'offesa e della prevaricazione. Saggiamente Henze mantiene il "senso della misura" anche nel momento del rischio, non solo perché sa che lo spettacolo deve rimanere spettacolo per poter raggiungere lo scopo, ma anche perché è persuaso, "umanisticamente" persuaso, che nessuno merita "a priori" disprezzo e ingiurie, tanto meno coloro che hanno la buona volontà di ascoltare e di comprendere. Al contrario dei suoi compagni di strada, sembra che Henze sia convinto che l'arte, prima di avere un suo pratico effetto rivoluzionario, deve naturalmente avere un effetto artistico. E questo è uno di quegli schemi morali generali, di quei "miti" che Henze, anche nelle sue posizioni anti-borghesi, non ha abbandonato, anzi che ha seguito a indagare perfino nelle immagini antiche e classiche.

È passato molto tempo: pochi anni, ma molto tempo, da allora. L'Italia è, almeno per ora, in periferia nella circolazione culturale. E se non deve essersi indebolito il legame d'arte che Henze ha con l'Italia, con l'idea di "Italia" classica e rinascimentale (e ciò confermano le trascrizioni di Monteverdi e di Carissimi di cui ho detto), parlare oggi di spiritualità mediterranea nella sua musica non ha più senso. Del resto, con quel che accade nell'area del mare di mezzo, la civiltà mediterranea può essere solo un tema della strategia mondiale, non della cultura.

Ma Henze, come un tempo si è liberato dalle costrizioni negative del passato con l'arte classica e latina, oggi, tenace e paziente come sa essere, si affranca dalla muta angoscia del futuro. Dal bisogno di poesia per sé e per gli altri non lo scoraggiano né la sua filosofia sociale né i caotici presagi di catastrofe. Malgrado tutto, il tema principale resta per lui quello che era nella sua geniale giovinezza — l'arte quale espressione della condizione umana, specchio esemplare dell'esistenza. Ancora adesso ciò che lo commuove è l'immagine di una vita conculcata e ferita, di un dolore senza speranza, ciò che lo entusiasma è il pensiero della dignità interiore, dell'amore felice. E, in generale, una passionalità sollecitata da vive energie culturali. La sua musica nasce non solo dalle emozioni e dalle invenzioni tecniche, ma anche dai temi tramandati e dalla psicologia. Come un tempo, egli interroga, saggia, sollecita le forme musicali; e interroga e sollecita le vicende note. Tra queste, i miti dell'antichità classica, che in mille forme hanno alimentato la cultura e la fantasia di tutti. Come al tempo dei *Bassarids*, Henze sa che un grande mito non è inerte: se è una forma elevata della coscienza comune, esso è anche trasparente alla storia, e per i nodi della storia può fornire uno scioglimento



positivo. Oggi Henze può interrogare un mito con sgomento assai minore che al tempo dell'opera dionisiaca. E a me pare che tra le sue composizioni recenti, la prova maggiore sia un mito, appunto, *Orpheus* (1979), ampio lavoro a lungo preparato da altre musiche e capace di molteplici effetti. Molta della musica che Henze ha scritto dopo, è orfica, cioè psicologica, esplorativa del "sé", catartica (*Le Miracle de la Rose*, per esempio, 1982). Ma *Orpheus* che è detto "azione scenica" ma è propriamente una rappresentazione allegorica, una rappresentazione sacra, ha, per questo, una sua forza particolare. Come già nei *Bassarids*, anche in questa vicenda Henze ha percepito l'enorme vitalità che si sprigiona dalla collisione di due schemi antropologici e religiosi, l'infero e l'olimpico, l'asiatico e il greco classico. E ciò che Henze intravede nella vitalità, è una nuova arte perfettamente umana. Egli ha così scelto un suo nume-guida, classico e anticlassico, solare e notturno, cantore e filosofo, mediterraneo e periferico. E dopo un lungo cammino, quando era ormai in un luogo distante dello spirito, nella cultura della più fervida attualità, Henze si è trovato ancora in qualche regione mediana dell'antico mare, a interrogarsi sullo scopo dell'arte. E un giovane eroe in lutto, ma risuscitatore di morti, gli ha saputo dare una risposta.

Wolfgang Schreiber

*Approccio alla lingua. Henze e i suoi poeti*

«Come mai prima d'ora la sua lirica avrà cose da dire al mio sinfonismo, riesco a distinguere con chiarezza [...] che ci sono forme musicali, che già al momento della lettura la sua musica comincia a risuonare». Nel suo diario di lavoro *Die englische Katze* Hans Werner Henze parla di Hölderlin in data 22 maggio 1980. Aveva appena finito di sfogliare la nuova edizione di Stoccarda. Leggendo Hölderlin, i documenti dell'epoca su di lui e i commenti critici dei curatori, Henze aveva ricavato un'immagine talmente plastica del poeta da far sí «che egli mi si accosti, che io creda di udire la sua voce e debba pensarlo tutti i giorni come si pensa a un problema penoso e insoluto». Henze pensa a Hölderlin con una tale intensità e tensione da suscitare in sé il ricordo di Gudrun Ensslin, figlia di pastore protestante della Svevia e terrorista, «che era capace di recitare le sue poesie nella probabile fonetica di allora, in alemanno (o era svevo?). Riaffiora il ricordo di quella vecchia storia dolorosa».

Questo passo del diario, la maniera in cui il compositore attrae a sé il poeta e lo “usa” come trampolino per riflessioni attuali (non tenendosene a distanza storica e non “fruendone” in modo avulso dalle cose della vita, ma lasciandolo “lavorare” dentro di sé), questa qualità del rapporto attivo con i materiali reperiti, i testi e le figure è caratteristico dell'azione immaginifica e animatrice che un artista produttivo come Henze si attende dai “suoi” poeti, che ricerca e a cui si affida. Già alla lettura, in Henze i versi di Hölderlin acquistano una dimensione “sonora” ed egli li vive da subito come musica. Nello stesso tempo si cancellano i confini tra parole e note. Nella composizione per tenore, chitarra e otto strumenti solisti *Kammermusik 1958* le parti vocali e strumentali sono accostate, intersecate, nell'insieme diventano “musica impura”: l'immaginazione hölderliniana della Grecia (*In lieblicher Bläue*) cantata in Italia da un tedesco...

\*  
\*\*

Henze, ricordando i primi incontri con la musica e la scoperta del suo talento compositivo nel periodo dell'adolescenza, non trascura di dire che dall'età di quattordici anni possedeva una raccolta di poesie di Trakl e che queste diedero un'impronta determinante alla sua concezione lirica del mondo: i loro «versi autunnali e crepuscolari» influenzavano sempre «i miei miseri tentativi di comporre». Nella composizione del 1949 *Apollo et Hyacinthus* per orchestra da camera si troverebbero, nelle parole di Henze, «per la prima volta passaggi in cui poesia e soggetto collimano con la realizzazione sonora». Questa congruenza improvvisamente scoperta ha luogo nel segno del linguaggio poetico di Trakl, delle sue metafore e del suo cromatismo: al termine di *Apollo et Hyacinthus* si trova una breve poesia di Trakl musicata per contralto. Con ciò Henze rende già nel suo primo periodo un omaggio musicale al poeta, affidandolo alla scrittura delicata e al suono sommerso di otto strumenti solisti che con tenui colori e movimenti misurati aderiscono al testo e alla sua profondità poetica:

Wieder wandelnd im alten Park,  
O! Stille gelb und roter Blumen.  
Ihr auch trauert, ihr sanften Götter  
und das herbstliche Gold der Ulme!  
Reglos ragt am bläulichen Weiher das Rohr,  
verstummt am Abend die Drossel.  
O! dann neige auch du die Stirne  
vor der Ahnen verfallenem Marmor.

In *Apollo et Hyacinthus* Henze ha optato per una “forma mista”, volendo indurre nell'ascoltatore immagini metaforiche; con la sensazione di lasciarsi quasi andare nella “musica a programma” e di aver oltrepassato qua e là nella composizione «i limiti consentiti alla musica astratta». Ecco come tratteggia la poesia di Trakl in questo contesto puramente cameristico, con una punta di sarcasmo autocritico: «[...] non è neanche un'impresa del tutto musicale».

\*  
\*\*

«Parola e musica sono due sfere parallele che spesso vengono collegate (più della metà di tutta la musica esistente consiste di parole musicate). Questo rapporto presenta forme diverse. Talvolta la musica travolge con impeto la parola e la annienta nel suo abbraccio, altre volte è la parola a cercare di sopraffare la musica; le due



cose insieme si possono neutralizzare ma anche esaltare a vicenda». Henze, in un discorso tenuto nel 1959 sul "messaggio intellettuale della musica", si scaglia contro l'isolamento musicale della lingua (come sistema fonetico) dal proprio contesto semantico, e implicitamente contro le molteplici tecniche musicali adottate brillantemente nei loro lavori dai compositori dell'avanguardia seriale, da cui Henze negli anni Cinquanta prende le distanze. Le manipolazioni e i metodi compositivi, di diversa natura, che Boulez, Stockhausen e Nono, Kagel, Ligeti e Schnebel utilizzano in quegli anni allo scopo di superare nella nuova opera d'arte (oppure in un processo di sonorizzazione della parola, o in una continuità senza ostacoli tra parola e musica come riuscì a Berio) la separazione tra parola e musica o almeno i loro rapporti di tensione, questo modo controverso, teoricamente e tecnicamente superperfezionato, di trattare i testi linguistici interessa poco a Henze. Piuttosto, Henze attribuisce importanza al carattere comunicativo dei testi, alla loro "significanza"; e come testimone della corona cita la poetessa Ingeborg Bachmann: «Wort, sei von uns, / freisinnig, deutlich, schön» (Parola, sia la nostra/libera, chiara, bella). Nelle sue composizioni vocali, Henze si collega alle tradizioni rintracciate dopo la guerra, studia soprattutto i lavori di Schoenberg e Berg e, nel corso della sua migrazione nell'Europa del sud, professa sempre più espressamente una tradizione vocale italiana, assorbita con metodi ricercati. Per rendere ancora più chiaro il suo atteggiamento, Henze cita un lungo brano del saggio della Bachmann *Musica e poesia* ed elimina con ciò il sospetto che la sua opzione per una irremovibile presenza linguistica del testo musicato sia piatto tradizionalismo o non sia valutata con attenzione.

«E non c'è anche nuova letteratura a ogni svolta della musica? Non comporta una nuova vicinanza nuova ispirazione? Le parole non cercano più da tempo l'accompagnamento che la musica non può dare loro. Non l'immersione decorativa nel suono, ma la fusione [...]. E la musica non cerca più un testo insignificante come pretesto ma una lingua in valuta pregiata, un valore al quale essa possa commisurare i propri.

«Per questo la musica aderisce come uno stigma alle opere letterarie per cui prova amore, quelle di Brecht, García Lorca e Mallarmé, Trakl e Pavese, e di quegli autori del passato che sono sempre di grande attualità: Baudelaire, Whitman e Hölderlin (quanti se ne potrebbero citare!). Continuano ad esistere nella loro autonoma dimensione di scrittori ma hanno una preziosa seconda vita in questa relazione. Poiché la musica può risvegliare, confermare e proiettare in avanti le antiche verità allo stesso modo delle nuove; e tutte le lingue che esprimono queste verità – il tedesco, l'italiano, il francese, tutte! – possono ottenere attraverso la musica la riconferma della

loro partecipazione a una lingua universale.

«La musica, da parte sua, attua con le parole una confessione che altrimenti non renderebbe. Assume responsabilità, concorre a sottoscrivere lo spirito esplicito del sì e del no, diventa politica, partecipe, e si lascia coinvolgere nel nostro destino. Abbandona la sua ascesi, accetta limitazioni tra altri soggetti che ne sono colpiti, diventa aggredibile e vulnerabile. Ma non deve per questo sentirsi sminuita. La sua debolezza è la sua nuova dignità. Insieme, e ispirate a vicenda, musica e parola sono scandalo, turbamento, amore, confessione. Tengono desti i morti e scuotono i vivi, precedono la richiesta di libertà e inseguono la sconvenienza fino nel sonno. Hanno la più ferma intenzione di agire».

È comprensibile che Ingeborg Bachmann, che fissa questi pensieri ampi e profondi sul rapporto tra parola e musica, diventi per Henze una figura-chiave tanto come librettista di opere quanto come autrice di liriche. Sotto un certo aspetto, precorre addirittura l'impegno sociale di Henze e la sua estetica politica.

Ingeborg Bachmann scrive per Henze i testi per il balletto pantomimico ispirato all'*Idiota* di Dostoëvskij, l'opera tratta dal kleistiano *Der Prinz von Homburg* e *Der junge Lord*. Sue sono le poesie di *Nachtstücke und Arien* per soprano e orchestra e infine i *Lieder von einer Insel* che Henze utilizzò per la sua *Chorfantasie*. La stretta collaborazione tra lui e la poetessa si fonda sul terreno mitico di una concezione della bellezza e dell'uomo orientata verso l'antichità classica, che acquista forma nella interazione fantastica e rischiarante tra poesia e musica.

Oggi Henze, a molti anni dalla morte di Ingeborg Bachmann, prova il vago desiderio di musicare infine la sua tarda poesia in metri classici *La Boemia si trova sul mare* (progetto che sta cullando da molti anni). Vi si evoca un mondo utopistico nel quale i sentimenti si possono dispiegare, non c'è repressione ma amore, e gli uomini cui "la sorte non fu propizia" hanno finalmente rifugio. Henze, a quanto dice, ha iniziato questa composizione molti anni fa, ma poi l'ha utilizzata per ricavare una parte delle *Musen Siziliens*, concerto per coro, due pianoforti, fiati e timpani su frammenti di Virgilio.



«Auden e Kallman sono librettisti ideali perché sostengono che i libretti non sono altro – come si esprime Auden – che "lettere d'amore ai compositori". Questo vuol dire che tutti i processi scenici e testuali vengono ideati per la musica e non hanno l'ambizione di una esistenza letteraria autonoma». Per la musica e – aggiungerei –

per un compositore: per il librettista, il lavoro intorno a un testo è sempre collaborazione con il compositore, e il prodotto che ne deriva è comune. Dopo l'*Elegie für junge Liebende*, finora l'opera di maggior successo di Henze, Auden e Kallman continuano a collaborare con lui; così, l'amicizia personale (oltre all'affinità intellettuale) contribuisce a far nascere *Die Bassariden*. Henze confida che Chester Kallman è stato più di un semplice "collaboratore" del geniale Wystan Hugh Auden, non ha soltanto apportato idee ma anche scritto ampie parti del testo (come già in precedenza per *The Rake's Progress* di Stravinsky), che tra i due ha «la maggiore esperienza con l'opera e la conosce meglio» e ha iniziato Auden a questo genere musicale. La decisione di Auden di scrivere libretti poggia su una convinzione di fondo del letterato, circa la relazione tra opera e dramma, secondo cui «l'opera offre possibilità precluse al dramma, e proprio queste possibilità hanno maggior valore di tutto ciò di cui il dramma è capace».

Il presupposto dell'intesa tra Auden/Kallman e Henze risiede nella concezione dell'opera come forma artistica artificiale e nell'opinione «che in essa l'improbabile si trasformi in probabile, la finzione in realtà assoluta, l'artificio in natura» (Henze). Afferma ancora Henze nel 1960: «[...] ogni opera autentica tratta di un mito». Tutto questo e l'amore condiviso dai tre artisti per l'opera italiana dell'Ottocento, per Bellini, Donizetti e Verdi, produssero i momenti più importanti di una collaborazione fruttuosa.

Oggi Henze, se soppesa il ruolo di librettisti di Auden/Kallman e della Bachmann, trova delle differenze. Auden e Kallman avrebbero già pensato per immagini musicali e infuso molte qualità musicali nel testo, nei versi. Henze adesso propende a considerare il libretto di Ingeborg Bachmann (*Der junge Lord*) come il migliore, «perché lei ha compreso con esattezza che cosa deve fare un libretto affinché la musica si possa dispiegare, come il libretto deve circoscrivere la sua azione e servire solo da stimolo per il compositore...». Ma il compito più alto del librettista secondo Auden, "ispirare" il compositore tramite il suo testo, è stato assolto splendidamente da lui stesso. Dieci anni dopo la sua morte (1973), Henze scelse ancora Auden come autore, musicandone tre poesie per tenore e piano.

\*  
\*\*

«"Esercizi linguistici": diventa chiaro che nessuna delle grandi parole, nessuno dei gesti disponibili sono adatti a soddisfare la realtà o anche solo ad avvicinarvisi; essi sono bensì tautologia, che bandisce la realtà e la consapevolezza e le tiene lontane». Così definisce



Henze la materia della decima sezione (su undici) della sua composizione *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*. Contemporaneamente questa frase serve a perifrassare quella nuova situazione biografica ed estetica in cui Henze si trovava circa dalla metà degli anni Sessanta. Quelli che furono i suoi poeti fino ad allora – Villon, Lope de Vega, Hölderlin e Trakl, Heinz von Cramer, Ingeborg Bachmann e Auden/Kallman, Giordano Bruno, Elsa Morante e Arthur Rimbaud, Virgilio e Tasso – sono in disparte; Henze ha spiccato il volo dalla tradizionale vita dell'artista solitario ed esoterico, e ha fatto irruzione nella realtà politica. Lo scandalo che esplose quando la prima di *Das Floss der Medusa* andò a monte ebbe l'effetto di un segnale anche nei confronti della pubblica opinione. Intanto, il desiderio di incidere nella società e di modificarla, fa cambiare a Henze le forme compositive nelle quali era confluita la sua musica fino a quel momento. *Die Bassariden* costituirono l'ultimo atto in materia di opera borghese e anche dell'interesse per la mitologia classica; da lì in avanti si prosegue su altri scenari. E conformemente a un tale cambio di scenario si modificano le topografie esterne: ora Henze si reca spesso nella Berlino della rivolta studentesca, scambia la Grecia ideale con il Terzo Mondo reale e va a Cuba. Hans Magnus Enzensberger gli scrive, sulla traccia del racconto di Miguel Barnet, il libretto per *El Cimarrón*, la biografia dello schiavo fuggito Esteban Montejo dotata in buona parte di allestimento scenico; Gaston Salvatore è l'autore dello "show per 17" su Natascha Ungeheuer, sempre suo è il testo di *Versuch über Schweine* per voce recitante e orchestra da camera; Enzensberger gli fornisce più tardi il libretto per il vaudeville *La Cubana oder Ein Leben für die Kunst*. Tutti questi testi agiscono su un piano comunicativo fondamentalmente diverso da quello dei testi poetici dei primi anni; vogliono catturare la realtà, sono creati per un altro "uso", posseggono incisività e carica polemica, hanno un'intenzione politica. La musica di Henze in queste partiture si avvicina a quella dell'avanguardia del suo tempo, egli utilizza certi modelli di "teatro strumentale" nel senso di Kagel e Ligeti (senza tuttavia copiarli), compone una "musica impura" incomparabilmente più ardua e indocile, arricchita di elementi extramusicali, rumori di natura triviale, tecniche vocali complesse e passaggi parodistici. Del resto, a Henze è noto il carattere contraddittorio della sua situazione di compositore borghese rigenerato; l'esperienza cubana lo porta a scrivere un'altra sinfonia, la *Sesta*, per la quale attinge oltre che dal materiale musicale rivoluzionario anche dai canti popolari del luogo: «La mia musica è "impura", come dice Neruda delle sue poesie. Non vuole essere astratta, non vuole essere pulita, è "contaminata" da debolezze, svantaggi e imperfezioni [...]. Vorrei ottenere che la

musica diventi linguaggio, che cessi di esistere questo spazio sonoro in cui il sentimento si può rispecchiare in modo incontrollato e "vuoto"; la musica dovrebbe essere intesa come linguaggio» (1972).

\*  
\*\*

«Tutte le tre composizioni hanno in comune il problema degli oppressi e i loro tentativi di liberarsi»: Henze si riferisce all'opera *We come to the River*, al balletto *Orpheus* e all'opera *Die englische Katze*, i tre lavori sorti dalla collaborazione con lo scrittore inglese Edward Bond. Si può dire che ciascuna di queste composizioni possa recare anche il titolo di "Summum opus"; lavori contrassegnati da densità tematica che esprimono una sintesi: la coscienza politica e sociale si coniuga con una tecnica compositiva spinta ai più alti livelli dell'arte non meno che con una padronanza virtuosa di tutti i mezzi teatrali. Il legame con il poeta Edward Bond come librettista ricorda la strettissima collaborazione con Ingeborg Bachmann e poi con Auden/Kallman. Ora si tratta di raggiungere un nuovo realismo: con questo termine Henze intende espressamente anche «i territori della brutalità, crudeltà, infamia», che all'inizio del lavoro attorno al *River* non sapeva ancora se avrebbe potuto esprimere musicalmente «poiché fino al mio incontro e confronto con Edward Bond avevo creduto che fosse possibile per la musica adottare solo un comportamento passivo, difensivo o astratto verso la realtà contemporanea, di cui la violenza è una delle manifestazioni di maggior rilievo, e con ciò sottrarsi ad essa, oppure reagire con canzoni di lamento e protesta». Henze definisce le composizioni *El Cimarrón*, *Natascha Ungeheuer* e *La Cubana* come «stadi preparatori» della grande opera di Bond. In *Die englische Katze* il realismo musicale e l'arte compositiva sono integrati dall'elemento satirico dell'opera buffa. Con l'*Orpheus* si può dire che il cerchio si chiude: Henze è tornato ad occuparsi del mito greco, tuttavia sotto forma di un'impellente accresciuta. Il testo di Bond per il balletto si legge, secondo Henze, «come una poesia visionaria in prosa. Orfeo è visto come un eroe ma anche come mago e innamorato, ha qualcosa del santo e del predicatore».

Ma all'inizio degli anni Ottanta l'*Orpheus* di Bond si legge in modo diverso, Henze musica cinque poesie di Bond per coro misto a cappella, dal titolo *Orpheus Behind the Wire*. È la fusione tra mito e politica, arte e protesta. Henze fa esalare l'ultima poesia del ciclo, intitolata *Orfeo*, in un pallido triplo *piano*: "libertà" è una chimera. Questo è il testo:

Pressed by the weight of the world  
By others' burdens we have not shared  
With sorrow for friends who sold-out to their enemy  
Of dead heroes  
Of strangers we haven't yet warned  
I wish for the still music of Orpheus

And at news too  
Of a dictator dead in America  
That somewhere the starving have taken bread  
From those who argue the moral of guns  
In assemblies guarded by guns  
And at a flag that flutters in breeze  
Where no poor shiver in rags

Then I hear music of Orpheus  
Of triumph  
Of freedom

\*  
\*\*

«[...] il grande ciclo di *Lieder*, al quale penso con ricorrenza ma non sono ancora arrivato [...] non so come debbo trattare la parte pianistica. Ho pensato a testi misti, tedeschi, assolutamente seri [...] con l'ensemble o l'orchestra si dispone naturalmente di grandi possibilità [...]». Henze riflette oggi su come possa rientrare in rapporto musicale attivo con i testi lirici tedeschi, con l'attività del "musicare". Quest'ultima dovrebbe essere di tutt'altra natura rispetto al ciclo *Voices*, antologia che accomuna 22 *Lieder* di vario livello artistico, scritta in un linguaggio musicale avanzato, aperto e vario, musicata per organici cameristici variabili in modo sconcertante. *Voices* risale al periodo successivo all'incontro di Henze con il Terzo Mondo, prima della grande opera di Bond. «La scelta delle poesie e la loro disposizione riflettono il mio personale pensiero politico e il mio impegno emotivo; a dare coesione al ciclo non sono tanto i contenuti letterari o le strutture musicali, quanto questo pensiero politico e questo impegno». I testi sono, fra gli altri, di Heine ed Erich Friedl, di Barnett, Ho Chi Minh e Delius, tre ciascuno di Bertolt Brecht e Hans Magnus Enzensberger: secondo Henze «22 possibilità di scrivere una canzone politica». García Lorca, poeta importante per Luigi Nono, testimone delle lotte di questo secolo, è stato trascurato a lungo da Henze come librettista. Nel poema *El Rey de Harlem* Henze trovò un testo complesso in una lingua drammatica, ricca nel lessico e nelle immagini, che contiene il punto di vista veemente e accusatorio di un europeo contro l'oppressione dei neri d'America.



La musica di Henze si abbandona al furore del testo con una eccitazione sonnambulare: un grido di solidarietà in musica per gli oppressi.

Lingua, musica come linguaggio anche se i testi non sono affatto integrati nel decorso musicale, immagini poetiche evocate dalla musica e dal gesto: tutto ciò ha un ruolo importante nel complesso della produzione di Henze. Molto spesso Henze non affida i testi ai cantanti, ma li fa interpretare da uno strumento sul piano puramente musicale: è il caso di composizioni come *Ode an den Westwind*, il Secondo Concerto per violino, il poema *Tristan*, la *Sonata per Archi*, l'allegoria musicale *Heliogabalus Imperator*, i *Tre studi sinfonici* per orchestra (*Echos-Stimmen-Rufe*), infine i lavori più recenti come la «musica per chitarra concertante e 15 strumenti solisti» intitolata *An eine Aolsharfe*, o *Selbst- und Zwiegesprächen* nella forma di trio per viola, chitarra e strumento a tastiera. Dice Henze a proposito di *An eine Aolsharfe*, tratta da una poesia di Mörike (prima rappresentazione, fine agosto 1986): «Spero di aver trovato qui un certo tono [...] compongo musica intorno alla produzione di un poeta del quale analizzo le poesie meravigliose secondo la loro costruzione, tento di trasferire nella musica una costruzione simile (trasferire la sua costruzione poetica nelle forme musicali e costruzioni formali), cerco un approccio alla lingua che non sia solo emotivo, ma anche presupposto e ancorato su base strutturale». La schiettezza della musica di Henze, la sua brama di realtà, la sua molteplicità stilistica, l'inquietudine e la curiosità apparentemente irrefrenabili di questo compositore, attive in tutte le direzioni della vita e dell'arte, fanno progredire la sua musica in quanto linguaggio, aumentandone nel contempo la gravidanza.

Gastón Fournier-Facio

*Utopia e pratica musicale: Henze a Montepulciano*

*Incontro con Henze*

La prima volta che vidi Henze fu nell'ottobre del 1974, nel golfo mistico della English National Opera, mentre dirigeva la première della sua opera *I Bassaridi*. Io studiavo musicologia in Inghilterra e durante i corsi di musica contemporanea era sorta in me una grande curiosità nei confronti di questo compositore tedesco, meravigliosamente fertile ed eloquente, paladino dell'opera lirica in un secolo che già molte volte aveva chiesto la chiusura dei teatri lirici europei, invidiabilmente acclamato dalla cultura ufficiale e allo stesso tempo espatriato per propria scelta nel sottosviluppato meridione italiano. Le due ore e mezzo senza interruzione di quella grande orgia scenica che sono *I Bassaridi*, con la loro intensa presentazione del conflitto fra controllo apollineo della sensualità e liberazione dionisiaca degli istinti, mi avvinsero in maniera indescrivibile.

Si sviluppò da allora in me un grandissimo interesse verso tutta la produzione di Henze. Comprai dischi, lessi articoli e libri sulla sua opera, studiai i suoi scritti e le sue dichiarazioni. Venni così a conoscenza della sua attiva preoccupazione nei confronti della nuova America Latina; appresi con ammirazione del suo lavoro a Cuba; e devo dire che questo contrasto fra i trionfi in platee come quelle del Festival di Salisburgo ed il personale impegno nel Terzo Mondo caraibico, non meno stridente delle intense contraddizioni presenti nei suoi *Bassaridi*, mi consolidò nella certezza che in un certo momento della mia vita mi sarei per forza dovuto trovare a lavorare con lui.

Si dice che in molti di noi latino-americani esista una positiva ingenuità, una tendenza fresca e spontanea verso la meraviglia, la possibilità di uno stupito entusiasmo, di un'ammirazione combinata con il desiderio di partecipazione attiva. Forse siamo ancora mossi da

un risentimento/esaltazione storici per la conquista e la colonizzazione culturale europea. Il fatto è che in noi c'è un intenso desiderio di vedere gli aspetti del vecchio continente da vicino, per conoscere la fonte della propria energia e poter così svilupparla attraverso una visione personale. Credo che il mio rapporto con Henze scaturì in parte da queste premesse. Collaborare con lui al Cantiere di Montepulciano mi fornì senza dubbio insegnamenti preziosi sulla socializzazione della cultura classica e sullo sviluppo creativo di una cultura popolare più informata e più libera. Esperienze utilissime per un latino-americano; ma piene di esempi anche per alcune aree sottosviluppate che certo non mancano in Europa. Per questo ho deciso di descrivere qui questa avventura.

Conobbi Henze per strada, nel senso letterale dell'espressione. L'anno successivo a quando lo vidi dirigere *I Bassaridi*, venni a sapere del suo ritorno a Londra. L'11 agosto 1975 ci sarebbe stata alla Round House la prima del *Cimarrón* "a cura" del compositore. Poter ascoltare dal vivo quest'opera musicale sulla biografia dello schiavo cubano Esteban Montejo era cosa da non perdere. Ricordo che fu esattamente il 9 agosto, sabato, andando a comperare i biglietti per il concerto, che incontrai improvvisamente Henze, davanti al teatro londinese. Mi presentai e pochi minuti dopo stavamo già parlando animatamente, in spagnolo, di una nostra possibile collaborazione. Durante le entusiasmati prove di *El Cimarrón*, si sviluppò l'idea di una mia partecipazione al primo volume di un suo progetto editoriale con S. Fischer Verlag, *Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, per il quale scrissi una dettagliata indagine sul nostro primo tema di conversazione: *Auf dem Weg zu einer neuen Ästhetik der lateinamerikanischen Musik*. Nello stesso volume Henze ed io firmammo insieme il risultato di un'intervista registrata con Ampelio Massoni e Sergio Capitini, due abitanti di Montepulciano, intitolato *Das Volk, die Arbeiter, die Kunst*.

Come entrò in scena il nome di Montepulciano è cosa che vorrei raccontare un po' più dettagliatamente. Fu nell'estate di quello stesso 1975 che effettuai il mio primo viaggio in Italia. Ancora studente in Inghilterra, realizzai un desiderato pellegrinaggio da Firenze alla costa amalfitana. Già sulla via del ritorno, cercai di mettermi in contatto con Henze a Roma, facendo la prima delle mille telefonate che avrei poi dovuto fare nella sua casa a Marino. Non c'era. Si trovava in Germania per i funerali di sua madre.

Lasciai un messaggio e tornai in Inghilterra, pensando che forse non ci saremmo mai più incontrati in Italia. Se non che, poche settimane dopo, ricevetti una sua lettera che senza dubbio era destinata a trasformare la mia vita. Era datata: gennaio 1976, Montepulciano. Henze si trovava allora in questo piccolo paese della Toscana,



che descriveva con contagioso entusiasmo, in compagnia di alcuni compositori (fra i quali Maxwell Davies, T. Jahn, H. Brauel e L. Lombardi) con i quali stava discutendo un progetto di composizione collettiva, *Der Ofen*; ma, soprattutto, stava ponendo le basi di un piano culturale pilota, di un nuovo modo di far musica. Il nome del luogo, i progetti, tutto mi pareva strano e confuso. Ma nella lettera c'era anche un invito per gente «giovane ed entusiasta come te» a partecipare alla costruzione di questa specie di utopia artistica nell'estate successiva. E a quel punto la cosa cominciò a interessarmi realmente.

I contatti con Henze cominciarono a farsi allora più frequenti, in parte per il nostro progetto editoriale con Fischer, ma soprattutto per l'affare "Montepulciano", che iniziava a monopolizzare quasi tutta la nostra attenzione.

Henze tornò in Inghilterra nella primavera del 1976 per un'esecuzione di *Voices* con la London Sinfonietta alla Queen Elizabeth Hall. In giugno venne invitato come compositore al Brighton Festival e in quell'occasione organizzammo una tavola rotonda nella mia Università del Sussex sul tema «Musica e Politica», nella quale si parlò quasi esclusivamente dell'esperienza pratica di socializzazione della musica che l'esperimento del Cantiere Internazionale d'Arte avrebbe dovuto rappresentare. Infine, il primo luglio nel giorno del suo cinquantesimo compleanno, ebbe luogo la prima mondiale della sua opera *We come to the River*, scritta da Henze per il Covent Garden.

Da allora in poi non si parlò d'altro se non di Montepulciano. La casa di Henze a Londra si trasformò nella sede di diverse riunioni simultanee, nel salotto, in cucina, nelle camere, dove vari gruppi di collaboratori lavoravano febbrilmente per organizzare questo grande sconosciuto: il primo Cantiere. Da Montepulciano giungevano in continuazione le chiamate di Fausto Moroni: segretario di Henze (e uno dei più brillanti organizzatori che abbia mai conosciuto), Fausto era stato inviato anticipatamente in Toscana come "quinta colonna" per coordinare tutte le infrastrutture prima dell'arrivo degli artisti. Un lavoro monumentale, per la mole, per la novità e per la mancanza di esperienza, di basi tecniche e di risorse economiche del Comune. Alcuni collaboratori giunsero in Italia in aereo, altri in auto o in treno, altri, infine, dovettero fare l'autostop. E così il 25 luglio si inaugurò la prima di quelle incantevoli, entusiasmanti pazzie che da allora sono diventate le estati poliziane.

*Montepulciano prima del Cantiere: un comune curtense,  
o la mezzadria e la sua eredità*

Esiste, in relazione all'Italia, uno schema facile ed eccessivamente generalizzato che tende a concepire la sua struttura culturale come caratterizzata al nord di Roma dall'industrializzazione e al sud dal sottosviluppo contadino; oppure, detto musicalmente, dalla musica elettronica da una parte e dalla canzone popolare e folclorica dall'altra.

Montepulciano è un chiaro esempio dell'erroneità di questo schema. Con poco più di 15.000 abitanti, questo paese è situato su una collina a 605 metri sopra il livello del mare, tra la Val di Chiana e la Val d'Orcia, al centro di un crocevia immaginario formato da Firenze e Roma, Siena e Perugia; e con un bellissimo panorama sopra la campagna toscana, che si estende per chilometri fino a scorgere in lontananza, in Umbria, il grande lago Trasimeno.

Montepulciano al suo nascere era una via di mezzo fra il *comune cittadino* (dominato dalla borghesia medievale di commercianti e artigiani) e il *comune rustico* (dove le associazioni contadine avevano organizzato un sistema di autogestione e democrazia diretta nell'amministrazione del patrimonio della collettività); successivamente si sviluppò come *comune curtense*, formazione urbana medievale nella quale continuarono a svolgere una importante funzione il castello medievale e la corte signorile; una situazione urbana ibrida, dunque, nella quale le esigenze comunitarie dei contadini furono in gran parte soffocate, essendo loro impedita la direzione politica del Comune. Questa rimase infatti in mano a cittadini forniti di una concezione del potere di tipo feudale, tale da non consentire neppure lo sviluppo di una borghesia locale con la sua parziale versione di "democrazia" nella gestione pubblica.

Si spiega forse così lo straordinario fenomeno rappresentato dall'insolita ricchezza architettonica del paese, povero ma ciò nonostante adornato da meravigliosi palazzi dei secoli XIV-XVI, che competono in bellezza con quelli di Siena e Firenze, e gli han valso il titolo di "Perla del Cinquecento": bellezza architettonica di altissimo pregio, finanziata dalla ricchezza della campagna circostante <sup>1</sup> e soprattutto, grazie allo sfruttamento dei contadini, attraverso l'istituzione della mezzadria.

Le conseguenze del potere signorile nel passato hanno causato lo stato di arretratezza del presente.

In pieno 1975 Montepulciano dispone di acqua solo per mezza giornata, manca di appropriati mezzi di riscaldamento per il rigido inverno, possiede una limitata illuminazione pubblica e una qualsiasi pioggia violenta può provocare black-out totali, non ha mai denaro sufficiente per la conservazione del centro storico e il Comune

finanzia una Scuola di musica senza maestri stabili né strumenti.

Lo splendido Teatro Poliziano, del 1795, che – tanto per cominciare – è di proprietà privata, è rimasto per anni senza un'attività regolare<sup>2</sup>, andando così lentamente in rovina.

E se anche vi era una banda municipale composta da 70 musicisti prima dell'ultima guerra, durante il conflitto si è disgregata e non è stata mai più ricostituita.

Paese bombardato quotidianamente dalla televisione e dalle radio private, trova le sue fonti di divertimento nell'annuale Bruscello, di dubbia tradizione rinascimentale, nella Mostra dell'artigianato estiva – commercializzatissima – e in un cinema invernale dal repertorio limitatissimo che nei giorni migliori proietta film come *Sette spose per sette fratelli*, che viene replicato, per i fans della noia, assai più spesso di quanto non si possa sopportare.

Il poliziano medio se ne sta chiuso nella sua piccola cerchia familiare, a volte si siede a un tavolino del bar; gioca a carte coi suoi vecchi amici, o guarda l'onnipresente televisore, sospettoso nei confronti del turista straniero tanto simile in apparenza al signorotto sfruttatore.

Abituato alla sua quotidianità, non si stupisce più della straordinaria bellezza architettonica che lo circonda e quasi non ricorda niente delle tradizioni artistiche dei suoi antenati. E i giovani non vogliono sapere: fuggono, quando scende la notte, nell'oscurità dei loro vigneti, a cercare il torpore del "fumo" portato dal Marocco, mentre ascoltano – ripetendo le parole che conoscono a memoria senza comprenderle – l'ultimo hit dei Pink Floyd o di Emerson, Lake and Palmer. Ovviamente dalla radio portatile; perché se si tratta di spettacoli dal vivo, Montepulciano continua ad essere, anno dopo anno, una triste città senza musica.

### *Il Cantiere delle scelte*

Nel 1975 Francesco Colajanni viene eletto sindaco, a capo di una giunta comunale con una percentuale comunista del 52%; e fin dal primo giorno del suo insediamento nasce l'idea di elaborare un progetto di forte sviluppo culturale della comunità.

Si parla con la Regione Toscana e questa organizza la visita del compositore e direttore d'orchestra tedesco Hans Werner Henze – che vive da più di vent'anni in Italia – e che nel 1975 arriva a Montepulciano come consulente per il progetto comunale.

A parte l'inevitabile fascino del luogo, sono forse proprio il tremendo sottosviluppo culturale della popolazione locale e la mancanza di mezzi per finanziare il suo progetto, ciò che per Henze costi-



tuisce il maggior stimolo a impegnarsi in qualità di direttore artistico, portando avanti un ambizioso ideale non lontano dall'utopia: sviluppare artisticamente Montepulciano, contribuendo nello stesso tempo alla costruzione di un modello di attività relazionata, in un certo senso, all'attuale discussione circa la ristrutturazione della vita culturale in genere.

Organizzare un "Cantiere" d'arte; vale a dire un'officina in cui tutte le attività e gli spettacoli siano presentati dagli artisti senza la mediazione di alcun interesse economico (eccettuate le spese di viaggio, soggiorno e vitto), ma solamente sulla scia dell'entusiasmo che nasce dal lavorare in una comunità internazionale di grande qualità, collaborando creativamente anche con gente del luogo del tutto sprovvista di educazione artistica di tipo professionale.

I costumi e le scenografie sarebbero stati prodotti sul posto, o presi in prestito da qualche benevolo ente lirico italiano. L'amministrazione comunale avrebbe messo a disposizione una mensa gratuita, estremamente popolare, con lunghe tavolate e menu comune, dove i camerieri sarebbero stati gli stessi artisti volontari, partecipanti al Cantiere. E, in un paese tanto poco commercializzato, che può contare su un solo albergo, il soggiorno degli artisti sarebbe stato organizzato in scuole, collegi, conventi e case private.

«È impossibile, è una pazzia! Non ci sarà denaro sufficiente, il pubblico poliziano, una volta passato lo scalpore della novità, andrà riducendosi in progressione geometrica».

Entusiasmato dall'opportunità di realizzare un insolito esperimento sociale in musica, Henze non ascolta questi negativi commenti di scettici e pessimisti.

Percorre invece tutta Europa, cercando instancabilmente, sforzandosi di coinvolgere nel suo entusiasmo verso il futuro evento tecnici e artisti del più alto valore, e disposti, al tempo stesso, a partecipare gratis alla realizzazione di un progetto donchisciottesco.

Sull'altro fronte, intanto, si lotta instancabilmente per far sí che i ministeri della Cultura di paesi come la Gran Bretagna, la Germania e la Svizzera, "desiderino" finanziare il viaggio dei loro rispettivi artisti; per ottenere costumi, scene, materiale di illuminotecnica e fonía in tutta Italia; e perché il governo italiano copra gli inevitabili deficit futuri.

Il cammino non è facile: problemi con gli organismi culturali dei vari paesi, che non offrono sufficienti supporti economici; strumentisti e cantanti che all'ultimo momento decidono, piuttosto, di accettare l'offerta pagata di qualche festival; e sempre, una volta di più, il continuo ripetersi delle litanie degli scettici e dei pessimisti.

Infine, nonostante tutto, in mezzo a ostacoli e imprevisti, ha inizio la grande avventura: il 25 luglio 1976 si inaugura il primo

Cantiere Internazionale d'Arte di Montepulciano.

Fu il Cantiere piú breve (solamente una settimana); il piú povero (con un bilancio di spese complessivo di 120 milioni di lire, cifra inferiore al contributo della sola Amministrazione comunale per il 1986); il piú difficile (noi tutti ci chiedevamo continuamente che sarebbe successo e come sarebbe andata a finire). Ma probabilmente fu anche il Cantiere piú bello (quanto è bello lo sconosciuto primo amore; la grande scoperta; l'invenzione totale).

Per questo vorrei descrivere qui, nei dettagli, con prospettiva di cronaca, di diario scritto "dal vivo", immediato, presente, gli eventi piú salienti di quel '76. Cercherò cosí di trasmettere alcune delle esperienze e degli stati d'animo provati allora. Perché solo attraverso la concretezza dei fatti di questo primo Cantiere, tipico, sintomatico modello di ciò che sarebbe seguito, potremo comprendere le idee primigenie con cui Henze strutturò la sua "invenzione culturale" a Montepulciano. Ciò che se ne sviluppò, ciò che scomparve e quello che ancora rimane.

### *Il palazzo dei bambini*

Della gran quantità di opere antiche e moderne eseguite durante il primo Cantiere, è importante cominciare col segnalarne una in particolare: martedì 3 agosto fu rappresentata l'opera contemporanea *Il Palazzo zoologico* al Teatro Poliziano, che per la prima volta apriva le sue porte a prezzi popolari, essendo stato recentemente espropriato e convertito in patrimonio comunale.

Questo fatto mette in luce molte delle caratteristiche peculiari del cantiere di Montepulciano: la partitura, eseguita dal gruppo Hinz und Kunst di Amburgo, fu composta appositamente per il Cantiere da Thomas Jahn, mescolando, in maniera assolutamente funzionale, elementi aspri e sofisticati di chiara ascendenza seriale con orecchiabili ritmi e melodie di tipo jazz, samba e cha-cha-cha.

La realizzazione era a carico di Volker Schlöndorff e Mathieu Carrière, che – come il compositore e gli esecutori stessi – si prodigarono senza remunerazione alcuna.

Il libretto – e qui già stiamo parlando di un fatto eccezionale – fu scritto da quattro bambini londinesi<sup>3</sup> e tradotto da studenti del liceo Giovanni Pascoli di Montepulciano, che disegnarono anche scene e costumi.

E il giovane poliziano Stefano Barbi, che interpretava nell'opera il ruolo del paggio, fu forse il primo bambino della sua comunità a prendere parte ad un'opera lirica nella storia del teatro della sua città.

*Il Palazzo zoologico* riuscì spontaneamente ad assorbire e coin-

volgere, con la sua grande vitalità, un pubblico composto quasi totalmente di bambini, che ascoltavano per la prima volta un'opera musicale messa in scena.

### *Il palcoscenico più vasto*

In una città piccola come Montepulciano, la Piazza Grande – che riunisce in sé la sede della giunta locale, la Cattedrale e il bar centrale – costituisce un luogo di riunione quasi obbligatorio, il living room del posto.

Ma siamo un po' più precisi per quanto riguarda la piazza. Non solo infatti è centrale, ma è anche la cuspide della collina e di tutto il paese. Ed è – bisogna riconoscerlo – superbamente adornata dal Palazzo Comunale (un'imponente versione rustica del Palazzo Vecchio di Firenze), il Duomo e i Palazzi Nobili-Tarugi, Pretorio e Contucci; tutti esempi della migliore architettura medievale e rinascimentale.

La Piazza Grande è dunque il luogo architettonicamente più bello del Comune e – per chi è dotato di immaginazione teatrale e limitate risorse economiche – la scenografia "naturale" più perfetta per una rappresentazione all'aria aperta.

In mezzo alla piazza alcuni artigiani locali costruirono un'immensa pedana formata da piani diversi, sulla quale si rappresentò, domenica 1° agosto, il *Don Chisciotte della Mancia*, opera buffa andata in scena per la prima volta a Napoli nel 1769, con libretto di G. B. Lorenzi e musica di Giovanni Paisiello.

Del libretto fu fatta una revisione da Giuseppe di Leva<sup>4</sup>, non solo allo scopo di includere alcuni aspetti del romanzo di Cervantes, assenti nel testo originale, ma anche per avvicinare la trama alla realtà contemporanea di Montepulciano.

La partitura, quasi mai ascoltata, fu riorchestrata da Henze arrangiandola in sezioni per un piccolo gruppo strumentale di virtuosi inglesi, e per ottanta musicisti di Montepulciano e Abbazia San Salvatore, che – riuniti nella prima banda formatasi dopo la seconda guerra mondiale – erano situati in uno degli angoli della piazza per partecipare così – da un estremo all'altro dello spazio aperto – ad un inusuale dialogo musicale.

Domenica 25 luglio, chiunque si avvicini alla Piazza non può smettere di ascoltare – anche se da una certa distanza – suoni meravigliosi provenienti dal centro di Montepulciano. E giunto infine alla sua cuspide, assiste ad uno spettacolo fantastico: sul sagrato della



Cattedrale, sul gradone del Palazzo Comunale, alla base della bella fontana dei grifi e dei leoni, suonano la chitarra una dozzina di giovani italiani che han potuto prendere parte ad una esperienza privilegiata: assistere alle master-classes gratuite del celebre chitarrista e liutista inglese Julian Bream <sup>5</sup>. Peter Maxwell Davies – che è probabilmente il più importante compositore inglese della sua generazione – offre, con le sue master-classes di composizione, un'attività parallela.

Entrambi i corsi culminano con un concorso di natura originale: mercoledì 4 agosto, in Piazza Grande, gli allievi di composizione presentano opere, non solo composte durante il Cantiere, ma che “rappresentano” anche le differenti Contrade di Montepulciano e vengono eseguite dagli allievi di Bream.

La giuria è costituita dal pubblico presente. È questo un fatto che obbliga le coppie di compositori-chitarristi ad avvicinarsi alla gente locale, cercando di comprendere il loro particolare modo di intendere la “bellezza musicale” <sup>6</sup>; e che, nella notte del 4 agosto, dà ad un pubblico, usualmente passivo, la possibilità di una decisiva valutazione estetica basata sulla spontanea espressione dell'entusiasmo collettivo.

Non tutto ciò che fu fatto in Piazza rappresentò una novità per il pubblico locale, come la piccola partecipazione dei membri della banda al *Don Chisciotte* o l'applauso del pubblico-giuria.

Lunedì 2 agosto, un gruppo della Contrada di Gracciano presentò il tradizionale spettacolo locale intitolato *Sega la Vecchia*, rappresentazione cantata che risale alle feste primaverili e ai riti pagani di esorcizzazione del male e di augurio per un miglior anno nuovo.

A questo spettacolo fece seguito *Siam venuti a cantar Maggio*, proposto dal Canzoniere Internazionale, un gruppo di ricerca ed esecuzione di musica popolare già famoso in Italia.

Infine, la sera di giovedì 5 agosto, ebbe luogo quella che probabilmente si può considerare come la grande celebrazione pubblica del Cantiere.

Josef Anton Riedl e Lorenzo Ferrero – assieme al gruppo Die Licht Film Galerie – presentarono uno spettacolo multimediale utilizzando suoni elettronici, diapositive, film, pitture luminose, profumi, improvvisazioni sceniche e alcuni immensi globi bianchi pendenti dalla torre del Palazzo Comunale.

Lo spettacolo ebbe inizio – soprattutto per quanto riguarda l'aspetto musicale – in una forma piuttosto piatta e noiosa per il pubblico locale, con l'esecuzione di certa musica ripetitiva di Terry Riley e altri compositori. A un certo momento dello spettacolo,

però, alcuni membri del gruppo cominciarono a realizzare, sopra l'immensa pedana, disegni con colori fosforescenti su schermi trasparenti, che successivamente si divertivano a rompere con violenta allegria liberatoria.

Questo processo di creazione e distruzione dell'opera d'arte cominciò ad avvincere il pubblico, che vide crescere il suo stupore quando uno dei pittori si lanciò verso gli ascoltatori con un immenso rotolo di carta, che cominciò a svolgere selvaggiamente tra le file di pubblico ordinatamente seduto sui gradini della Cattedrale.

Altri rotoli di carta cominciarono ad essere tirati dalla scena, mentre gli immensi globi bianchi che pendevano dalla torre del Palazzo Comunale venivano liberati dal vento, cominciando a fluttuare anarchicamente, sempre illuminati da potenti riflettori puntati verso il cielo.

In un attacco di vera euforia collettiva, spontaneamente, gran parte del pubblico si lanciò sui rotoli di carta e cominciò a svolgerli, con un'azione che era insieme affermazione fisica, rituale primigenio e disinibita espressione artistica.

In pochi minuti la piazza si trasformò in un magico luogo di festa, dove persone di tutte le età, poliziiani e stranieri, gridavano a viva voce, saltando e correndo con pezzi di carta in mano per ogni angolo della piazza, abbracciandosi gli uni con gli altri, esprimendo quell'entusiasmo di gruppo creato dal Cantiere, violentando i sanciti patroni della comunicazione sociale.

Questa fu senza dubbio la grande celebrazione comunitaria di Montepulciano e del suo Cantiere; il climax assoluto della più spontanea ed intensa allegria collettiva.

### *Il "Turco" in crisi*

Ho menzionato lo spettacolo del Canzoniere Internazionale, ma non ho descritto le sue peripezie né le ripercussioni che ebbe.

Questo gruppo di canto popolare unisce ad una seria ricerca nel campo, un chiaro impegno politico di sinistra. Fu così che, durante lo spettacolo del 2 agosto, i canti presentati esasperarono la sensibilità ideologica di una parte del pubblico, che avrà forse ricordato, con rabbia impaziente, che Montepulciano era, fin dal 1561, una sede episcopale.

«E ora cantiamo tutti insieme: prima quelli che stanno alla mia destra, poi quelli alla mia sinistra; anche se per me, in Italia, sono sempre meglio quelli a sinistra»; «Gesù Cristo fu il primo socialista»; e, cantato su un ritmo ed una melodia che parodiavano il culto cattolico: «L'acqua fa male, il vino fa bene/Vino chianti per tutti quanti».

Questa "visione di Dio da parte dei contadini", esposta pubblicamente davanti alla Cattedrale di Piazza Grande, fece sì che l'8 agosto, domenica mattina, ultimo giorno del Cantiere, apparve appuntato sul portone della chiesa – e in molti altri luoghi del Comune – un grande manifesto firmato da un gruppo cattolico, che invitava i poliziiani a riconsiderare il loro voto comunista («che dietro la maschera è sempre pronto a mostrare la sua faccia atea e tiranna») e, in particolare, il loro appoggio al Cantiere che, secondo alcuni, stava contribuendo alla degradazione morale della popolazione.

L'ultima osservazione non era del tutto errata. Fra i partecipanti al Cantiere, vi era infatti, purtroppo, un gruppo di una decina di giovani milanesi, membri di una "comune teatrale", che era stato invitato a partecipare ad un corso di mimica organizzato dall'inglese Mark Furneaux; furono loro – con uno stile di vita piuttosto libertino e provocatori atteggiamenti per le strade di Montepulciano – a dar giustificata ragione di scandalo alla riservata comunità poliziana.

Già fin dal periodo delle prove, uno degli spettacoli del Cantiere aveva con ragione irritato gran parte della popolazione.

In un ambiente dove si erano fatte difficili economie per finanziare tutto il progetto, un famoso regista teatrale di avanguardia, Memè Perlini – che, sia detto incidentalmente, aveva anche raccomandato il gruppo milanese al Cantiere – riuscì a creare una violenta fonte di conflitto.

Il suo spettacolo viene rappresentato la sera dell'8 agosto nella mensa, lungo i corridoi e le aule della sua sede, la scuola elementare Edmondo De Amicis. Il titolo è *Tradimenti* ed è in pratica una *via crucis* surrealista con musica di Peter Maxwell Davies e singoli quadri teatrali alla Bob Wilson, di fronte ai quali sfila un sorpreso pubblico poliziano che non comprende appieno le troppo sofisticate e simboliche rappresentazioni di Perlini.

Una scena, tuttavia, ha un significato chiaramente provocatorio: in un'aula della scuola, un giovane violoncellista esegue una partitura aleatoria, circondato da un pavimento totalmente coperto di pizze, sulle quali volano già diverse mosche; e che, per molti dei poliziiani presenti, non significa altro che uno spreco di 200.000 lire di cibo.

Il Comune non vuole pagare le pizze a Perlini, né dare ai mimi la somma di denaro che richiedono invece dell'offerto biglietto ferroviario per il ritorno a Milano.

Almeno, non prima che gli incassi di quella sera al Teatro Poliziano aiutino i vuoti forzieri dell'indigente Cantiere.

Tensioni e conflitti confluiscono tutti, quella stessa sera, nella replica finale dello spettacolo più popolare del Cantiere: *Il Turco in Italia* di Gioacchino Rossini.



La prima rappresentazione di quest'opera era stata data venerdì 6 agosto, davanti ad un Teatro Poliziano letteralmente stracolmo di un pubblico per la maggior parte locale, che l'aveva accolta con un entusiasmo straordinario. Presentata in un'edizione critica preparata con l'assistenza della Fondazione Rossini di Pesaro, il *Turco in Italia* era realizzato da Sandro Sequi e diretto dal giovane esordiente Riccardo Chailly. Le scene erano di Pasquale Grossi e i costumi di Giuseppe Crisolini Malatesta. Il cast era composto da giovani italiani accompagnati da una "scratch orchestra" di giovani inglesi e tedeschi ed un coro costituito letteralmente da "Hans Werner Henze and friends".

Il Cantiere voleva dunque concludere il suo cammino con una replica dell'acclamato Rossini.

Ma, in un teatro nuovamente affollatissimo, la notte dell'8 agosto, il pubblico assiste, come solo spettacolo, allo "sciopero" dei mimi milanesi, con il volto coperto di biacca, che escono sulla scena solo per protestare contro il sindaco, a nome proprio e di Perlini, a cui tutta quanta la polemica, si dice, serve da propaganda per la ripresa del suo *Tradimenti* alla successiva Biennale di Venezia...

Ed ecco che tornano alla carica gli scettici ed i pessimisti, convinti che il fiasco finale del *Turco* rappresenti la liquidazione e la morte del Cantiere.

Per chiunque comprendesse meglio la politica locale e credesse nel costante superamento dell'impossibile, sarebbe stato chiaro, al contrario, che tutta questa crisi rappresentava una canalizzazione ed un confronto necessari fra le varie insoddisfazioni e contraddizioni esistenti e che avrebbe solo potuto rafforzare l'impresa culturale del Comune.

Nonostante gli intenti, dunque, il boicottaggio si trasforma in un grande catalizzatore che lancia il pubblico in massa verso Piazza Grande, dove per ore discuterà, in spontanea assemblea popolare e con accesa passione dialettica, i pro e i contro del Cantiere appena concluso.

Il clima generale è di un ritorno dell'appoggio popolare all'amministrazione di Colajanni e di una reale preoccupazione di tutta la comunità su come cominciare a superare subito gli svantaggi e gli ostacoli destinati, inevitabilmente, a sorgere nel difficile cammino verso il Cantiere successivo.

### *Il Cantiere in prospettiva (1976-80)*

Festival di musica in Italia ce ne sono molti, anche se quasi tutti hanno la medesima impronta unidirezionale.

Gruppi di artisti di diverso standard professionale arrivano nella città sede del festival, presentano i propri concerti a un pubblico in gran parte anonimo, e se ne ripartono.

Per il pubblico, questi spettacoli hanno sempre la caratteristica di capsule culturali prefabbricate che, se per caso vengono consumate, è solo come prodotti magicamente finiti, quasi fossero sorti per germinazione spontanea, in seguito ad un processo di creazione che nessuno conosce.

Per gli artisti, il "dialogo" col loro pubblico non va oltre il monologo recitato dal palcoscenico il giorno dello spettacolo. E la comunicazione avviene generalmente solo all'interno di élites culturali del posto – che a volte sfruttano il privilegio di presenziare alla "generale" – o di un pubblico agghindato che arriva in limousine.

L'idea di Henze quando pensò di inventare il suo Cantiere era molto diversa<sup>7</sup>. Egli voleva coscientemente infrangere tutte queste barriere; offrire agli artisti non solo la possibilità di "dialogare" con se stessi ma anche con il pubblico locale; desiderava che tutti gli abitanti fossero coinvolti in tutte le attività della produzione artistica, allo scopo di stabilire un interscambio creativo, nel quale entrambe le parti avessero da apprendere l'una dall'altra; e voleva che tutto ciò fosse, in assoluto, qualcosa di più che un semplice esempio di colonialismo culturale, o un moderno tipo di "dispotismo illuminato".

In questo senso, non si può nemmeno parlare di Montepulciano nei termini di uno dei tanti "festival impegnati".

Queste "feste popolari" sono improntate allo stile inauguratosi con le feste della Rivoluzione francese, in onore della Dea Ragione, dell'Essere Supremo, e dell'anniversario della presa della Bastiglia, che si celebravano al Campo di Marte o agli Champs-Élysées; tale modello di feste, con le sue musiche, balli, comizi, dibattiti, eventi sportivi e grandi banchetti, fu ripreso il secolo successivo dal movimento operaio per organizzare quei festival che continuano ad esistere tutt'oggi.

Tuttavia, esiste qualcosa di strano e di insoddisfacente nella maggior parte dei tipici festival della sinistra europea di oggi, caratterizzati dalla dicotomia fra la canzonetta commerciale (per attrarre il pubblico) e la canzone politica (per educarlo); dopo il 1972, alcuni di questi festival, in competizione con la cultura dello status quo, hanno cominciato a chiamare le vedettes della canzone, della televisione e dello spettacolo in genere, quasi a voler affermare che "si è conquistato quello che ieri era privato terreno della cultura borghese".

Alcuni "festival di sinistra" si sono così trasformati in un'ibrida mescolanza fra un congresso su Gramsci e il Festival di Sanremo.

Gli obiettivi perseguiti a Montepulciano sono stati ovviamente altri, più validi e probabilmente anche più costruttivi.

Se si volesse esporre schematicamente l'“ideologia” del Cantiere, credo che si potrebbe parlare della presenza di 4 obiettivi fondamentali:

1. la diffusione comunitaria della fruizione artistica;
2. l'offerta di un terreno sociale sperimentale dove si possa ricercare la creazione di nuove forme non alienate di comunicazione artistica;
3. la rapida socializzazione dell'artista contemporaneo;
4. lo stimolo della creatività in tutti gli individui.

#### 1. A favore della melomania

Uno degli interessi originari di Francesco Colajanni e della nuova Amministrazione comunale di Montepulciano fu quello di lottare contro l'eredità culturale del suo sistema “curtense”, che aveva creato un vero e proprio sottosviluppo artistico perfino nella sua manifestazione più elementare: l'apprezzamento dell'arte.

In un luogo come Montepulciano, Beethoven e Peter Maxwell Davies risultavano nomi ugualmente sconosciuti e venivano ascoltati con un simile livello di incomprendimento.

Non bastava dunque portare la musica; era piuttosto fondamentale creare strumenti di diffusione che dessero in primo luogo la possibilità di recepire queste manifestazioni.

A questo scopo Henze, fin dall'inverno 1975, realizzò varie visite a Montepulciano con un complesso strumentale di Firenze, l'AIDEM, al fine di offrire lezioni di “apprezzamento musicale” nel Teatro Poliziano, con ingresso libero e gratuito.

In queste lezioni si partiva dal livello più elementare, senza dar niente per scontato, spiegando con primitiva semplicità non solo il significato della forma sonata, ma addirittura cominciando col parlare di che cosa è un'orchestra; o, ancora più semplicemente, cosa è un violino e quali sono gli elementi fondamentali della musica.

Già durante lo svolgimento del Cantiere propriamente detto, fu deciso – come regola essenziale – che tutte le prove avrebbero dovuto essere aperte al pubblico.

Bisognava eliminare fin dall'inizio la segretezza propria del regista geloso, desideroso di conservare la sua “intuizione geniale” per impressionare il pubblico sprovvisto, la sera della prima; e i capricci di una cantante che vuole provare, a porte chiuse e senza essere disturbata, i virtuosismi da primadonna nelle sue arie col “da capo”.

Il principale obiettivo era offrire ad ogni poliziano la possibilità di osservare il processo di produzione, per demistificare l'opera d'arte e di scoprire invece le radici artigianali presenti in essa.



Ogni giorno, dunque, venivano affissi pubblicamente gli orari delle prove in diversi luoghi pubblici del paese, per spronare gli abitanti ad assistervi liberamente.

Il Teatro Poliziano vide così un continuo affluire di curiosi; ma fu soprattutto in Piazza Grande, al centro della città, che i poliziani, al termine del lavoro quotidiano, presero l'abitudine di sedersi tranquillamente sui gradini del Duomo, nei pomeriggi di luglio e agosto, per osservare la lenta crescita del *Don Chisciotte* di Paisiello/Henze ('76), della *Favola d'Orfeo* del Poliziano ('77), o di *Peccato che sia una sgualdrina* di T. Jahn/B. Forsythe ('80).

Osservare il cammino di questi spettacoli, dagli inizi frammentari e semplici fino alla versione finale, la sera della prima, costituì indubbiamente, per molte persone, l'esperienza artistica più educativa di tutta la loro vita.

Un altro obiettivo della politica artistica del Cantiere fu quello di stimolare il decentramento degli eventi, cercando di coinvolgere con le sue manifestazioni alcune delle "frazioni", quei piccoli paesi, cioè, che dipendono amministrativamente da Montepulciano e che si trovano in un raggio di qualche decina di chilometri.

Molte sere, dopo cena, alcuni piccoli gruppi di strumentisti visitavano, con una certa regolarità, luoghi come Abbadia, Gracciano, Acquaviva, Montepulciano Stazione, S. Albino e perfino gli altri comuni della Val di Chiana.

Durante il giorno venivano distribuiti dei manifestini e l'avvenimento serale veniva annunciato con un altoparlante dal finestrino di una 500 (fortunatamente non occorre molto tempo per fare il periplo di tutte queste piccole città).

La sera, poi, i musicisti suonavano e conversavano con il loro pubblico, cercando di fondersi con l'ambiente e di spiegare la natura della loro arte. Quasi sempre, le piccole comunità ringraziavano offrendo il loro eccellente vino locale, ottimo amico dell'attivo scambio di impressioni.

In questi "omaggi" musicali, offerti improvvisamente da "gente straniera", i musicisti apparivano uno ad uno con i loro strumenti, come in un antico rito agreste.

Ed ecco l'ottavino che suona un samba; poi il flauto, l'oboe ed il fagotto in un dialogo a tre con Vivaldi; due flauti e un sassofono che interpretano un rondò ungherese; e un irlandese con la sua viola si lancia in una giga celtica, cantando incompreso ma felice.

Sebbene a volte non capito, Henze cercò sempre di avvicinarsi a tutti i gusti, abbracciando tutti i principali periodi della storia della musica, da Byrd e Monteverdi, fino al secolo XX, comprendendo opere composte nella stessa Montepulciano.

Cercando di rendere la popolazione locale "partecipe" di quei beni

culturali assenti forse da sempre a Montepulciano, presentò al Cantiere moltissima musica classica, dai recital dei solisti e la musica da camera, fino ai grandi affreschi sinfonico-corali dei popolarissimi "Concerti di chiusura". Il tempio di S. Biagio (quando questa chiesa di indescrivibile bellezza architettonica era concessa dal vescovo come eccezionale luogo d'ascolto...) fu continuamente inondato di musica capace di suscitare i più vivi entusiasmi, come lo *Stabat Mater* di Rossini ('78), *I Vesperi della Beata Vergine* di Monteverdi ('79) o *Le Sacre du Printemps* di Stravinsky ('80).

Essendo l'Italia uno dei paesi più naturalmente disposti verso il godimento della musica vocale, l'opera lirica fu al Cantiere, fin dall'inizio, uno dei punti di incontro più spontanei per la popolazione locale. Ma anche in questo campo Henze cercò di fare qualcosa fuori dal comune. Naturalmente nel settecentesco Teatro Poliziano (provvisto di un golfo mistico solo grazie al Cantiere del 1977) furono eseguite anche opere del grande repertorio, basti ricordare il *Don Pasquale* ('78) o la *Cenerentola* ('80). Ma la realizzazione di opere come *Il Turco in Italia* ('76), *I Masnadieri* ('77), *Les malheurs d'Orphée* ('77), *La vida breve* ('78) o *Dido and Aeneas* ('80), mettono in luce il desiderio di Henze di produrre anche opere fuori dai normali repertori degli enti lirici italiani (per ascoltare le quali non ci sarebbe nessun bisogno di venire a Montepulciano).

Ancora più interessante è stata, dunque, in questo senso, la presentazione di opere in "prima assoluta", scritte appositamente per il Cantiere di Montepulciano. Il *Don Chisciotte* di Paisiello/Henze e il *Palazzo zoologico* di Thomas Jahn ('76) rappresentarono l'inizio di una tendenza creativa nei confronti di Montepulciano, tuttora esistente.

## 2. Un laboratorio alternativo

Molti compositori contemporanei hanno sentito la necessità di ribellarsi contro la tendenza troppo elitaria dell'esoterismo tecnologico e la rigidità delle difficoltà strutturali; contro l'eccessiva matematizzazione e computerizzazione dell'arte ed il feticismo serialista.

La "generazione di Darmstadt" ha senza dubbio dato i suoi celebri frutti, e ha contribuito sotto molti aspetti allo sviluppo del panorama musicale contemporaneo. Ma alcuni dei suoi processi e meccanismi hanno portato ad un vicolo cieco.

Vi sono alcuni che vogliono vedere nel Cantiere di Henze non solo un "anti-Spoleto" ma anche un "anti-Darmstadt"; un'offerta di laboratorio aperto per i giovani compositori di questa generazione; per coloro che vogliono realmente, al di là delle nebulose tecniche dell'arte musicale di oggi, investigare sopra la possibilità che ha

questa nuova tecnica e questo progresso formale di portare ad una reale comunicazione con un pubblico concreto. Ma quale pubblico?

A Montepulciano se ne può incontrare di vario genere: dalla maestosità acustica della Chiesa di San Biagio, ai piccoli concerti da camera nel chiostro di S. Agnese, o perfino alle piazzette nelle minuscole "frazioni", è possibile trovare sia il gruppo degli stessi strumentisti che partecipano al Cantiere – pubblico selezionato e pienamente familiarizzato con la sofisticata complessità della musica attuale – sia gruppi di contadini e proletari locali, per i quali Monteverdi e Stravinsky suonano ugualmente noiosi ed estranei e ai quali preferiscono sempre un qualsiasi ritmo di danza che possa coinvolgerli in una partecipazione fisica di manifestata sensualità.

Per il compositore si tratta di un vero problema, quello cioè di combinare dialetticamente due impegni: da una parte lo sviluppo tecnico della propria arte e il futuro della musica, dall'altra l'attuale funzione sociale.

Montepulciano ha mostrato di essere, in questo senso, un laboratorio utilissimo dove affrontare questo ineluttabile dilemma dell'artista contemporaneo.

### 3. Educando gli educatori

Gli obiettivi del Cantiere sarebbero tuttavia limitati se le sue prospettive di "laboratorio alternativo" si concentrassero esclusivamente sul ristretto gruppo dei nuovi compositori.

Se l'arte è un mezzo di comunicazione e se attraverso essa si presentano manifestazioni con potenzialità didattiche e possibilità socializzatrici, occorre pensare senza dubbio anche all'educazione di tutti i produttori artistici.

Già si è parlato della partecipazione gratuita di tanti giovani esperti e specializzati, formati nei grandi centri metropolitani, dove hanno visto e appreso ad usare (fino ad esigerli) i materiali sofisticati della tecnica artistica contemporanea.

Nel nostro Comune toscano, molti di questi giovani scoprono a un tratto, con sorpresa, l'assenza di quei mezzi di produzione che sono soliti dare per scontati nelle loro sedi di lavoro quotidiano: abbondanza di assistenti, grossi preventivi, macchinari sofisticati "dell'ultima generazione" eccetera.

In questo senso non è arrischiato parlare di Montepulciano come di un'officina di "arte povera".

A Montepulciano molti hanno dovuto ingegnarsi per inventare interi spettacoli, con un preventivo globale per tutto il Cantiere spesso minore di quello da loro utilizzato in "una sola", normale produzione nei teatri dai quali provenivano.



Vero stimolo all'immaginazione creativa, questo, per produrre bellezza e illusione teatrale con povertà di risorse materiali.

Sebbene sia forse un po' utopistico immaginare un immediato ambientamento (esistono ancora molti casi, per esempio, di partecipanti al Cantiere che purtroppo non parlano l'italiano), non vi è dubbio che, una volta a Montepulciano, tutti i partecipanti diventano parte di un gruppo omogeneo senza caste né divisioni, in quanto tutti sono produttori d'arte del Cantiere.

Non si tratta solamente di una mescolanza di lingue ed origini, di strumenti e funzioni; è, ancor più, la scomparsa degli status quo che la differenza di ruoli implica.

Perché a Montepulciano esiste la netta sensazione che tutti i lavoratori, siano essi strumentisti o macchinisti, autisti o direttori, appartengano, senza distinzione di privilegi, ad un'unica classe.

È importantissima, in questo contesto, la partecipazione degli artisti senza retribuzione (ma anche senza spese), perché così essi vedono alterate quelle "relazioni di mercato" cui sono stati legati fin dall'inizio della loro attività professionale.

Ancora più interessante risulta essere il desiderio di molti di loro di proporre, di propria iniziativa, un lavoro supplementare.

Qui, per esempio, non si vede l'onnipresente ispettore d'orchestra, che segue con attenzione cronometrica le prove quotidiane interrompendole poi per avvertire il direttore che «restano solo cinque minuti...».

A Montepulciano sono solamente la fame e gli orari della mensa – in considerazione delle cuoche poliziane – a interrompere una prova; ed è molto frequente che gli stessi musicisti sollecitino spontaneamente delle prove extra.

Uno degli effetti "dialettici" della campagna di alfabetizzazione durante i primi anni della Rivoluzione cubana fu senza dubbio far vedere dal vivo agli educatori la situazione, a volte orripilante, del sottosviluppo all'interno del paese.

In questo senso, i musicisti volontari che visitarono Montepulciano Stazione, Abbadia, Valiano, Gracciano e le altre piccole frazioni, trassero un grande frutto educativo ed una reale presa di coscienza da questa esperienza: il dialogo musicale e verbale con la popolazione locale, osservando da vicino l'entusiasmo di gente in luoghi dove la radio, il juke-box, la televisione e i vecchi film proiettati al cinema concentrano le uniche manifestazioni artistiche esistenti.

Per quanto si sia trattato di un fatto clamoroso, dunque, non avrebbe dovuto stupire che, giovedì 11 agosto 1977, in un periodo di lavoro particolarmente intenso, dopo un concerto di musica con-

temporanea, cinque contrabbassisti abbiano improvvisato fuori programma, cogliendo tutti di sorpresa, una serenata nel chiostro di S. Agnese – con musiche di Bottesini, Fryba, Lauber e Walton – a un'ora indubbiamente insolita: mezzanotte.

«La rarità», scrive Daniele Spini sulla «Nazione», «questo è il segreto della simpatia che ispira Montepulciano... Un festival “un po' pazzo”...».

Il Cantiere ha attratto in questi anni artisti già affermati, offrendo loro ciò che Riccardo Chailly descriveva come «l'ossigeno musicale» del Cantiere: «Per un direttore d'orchestra poter far musica un mese all'anno senza limiti burocratici, sindacali e di tempo (tutte cose peraltro importantissime nelle istituzioni musicali di ogni paese) era sempre stata un'utopia assoluta. Qui a Montepulciano, invece, siamo riusciti a realizzare un Cantiere in cui tutto ciò si è potuto incredibilmente concretizzare». «Ossigeno» che ha attirato ancor più i giovani, che possono qui incontrare una piattaforma di lancio molto aperta, dove accanto al nome famoso è ugualmente benvenuto (se non di più!) il nuovo talento ancora sconosciuto o solo esordiente di una futura brillante carriera. La qualità direttoriale dei *Masnadierei* di Chailly ('77), l'Adagio della *Decima Sinfonia* di Mahler di Sinopoli ('79), la *Grande* di Schubert diretta da Gelmetti ('80) e la *Messa Glagolitica* di Latham-Koenig ('81) restano, nella storia del Cantiere, esempi indimenticabili. Questa convivenza, nei programmi del Cantiere, del grande nome vicino a quello del giovane esordiente, la si può trovare anche nel campo dei registi, dove accanto a nomi come S. Sequi, H. W. Henze, M. Perlini e P. L. Samaritani (senza dimenticare la prima esperienza, del regista cinematografico tedesco V. Schlöndorff e dell'attore M. Carrière, nell'opera lirica in Italia con *Il Palazzo zoologico*), possiamo anche incontrare giovani poliziani, come avvenne con la regia di *La storia del soldato* (Carlo Pasquini, '77). O ancora, nella lista degli scenografi e dei costumisti, il veterano Samaritani si trova accanto ai giovani debuttanti P. Grossi, G. Crisolini Malatesta e C. Diapi ('76-77) e agli stessi alunni delle scuole elementari e medie di Montepulciano, che hanno ideato interi spettacoli realizzati poi da professionisti come M. Schlumpf (*Una storia della fine del mondo*, '79) o P. Nagel (*Pollicino*, '80).

Abbiamo ascoltato gruppi di altissimo livello artistico, già famosissimi, eseguire opere del loro repertorio, spesso già esistenti in importanti edizioni discografiche; altri, di contro, (il coro dell'Università di Cambridge, per esempio) han realizzato a Montepulciano la loro prima esperienza nell'opera lirica italiana. Nuove esperienze e nuove relazioni con un pubblico diverso, che hanno arricchito i numerosi operatori esterni professionisti. In questo viaggio a Monte-

pulciano, molti di loro han fatto parte della grande Orchestra Sinfonica del Cantiere, nata ed amalgamatasi qui, unendo a Montepulciano, per la prima volta, scuole, lingue e tradizioni diverse, in un momento di incontro internazionale fra giovani che lavorano alla ricerca di un dialogo, alla realizzazione di un messaggio comune. Dimostrando forse, secondo le parole di Henze, «come il mondo della cultura potrebbe essere» e «come un giorno forse sarà».

#### 4. Che la creatività poliziana si scateni!

Il Cantiere non voleva essere un richiamo per i turisti o un incontro occasionale fra artisti di tutto il mondo, bensì «un momento che può e deve diventare il punto di partenza per una crescita culturale di tutta la comunità» (programma del Cantiere 1976).

Questo «obiettivo fondamentale» del progetto culturale del Comune ha visto un'evoluzione entusiasmante. Inizialmente la partecipazione poliziana si limitò forse ai dibattiti pubblici, organizzati al solo scopo di votare democraticamente il sì o il no al Cantiere.

Ma questo, per quanto essenziale, non poteva bastare. Se il pubblico poliziano si fosse limitato a ricevere solo passivamente le manifestazioni organizzate dagli stranieri, si sarebbe sfociati – già lo abbiamo detto – in un pericoloso neo-colonialismo culturale.

Così, fin dall'inizio, si pensò alla necessità di coinvolgere creativamente la popolazione; processo questo che non ha mai cessato di espandersi: gli artigiani locali hanno offerto il loro volontario lavoro per la costruzione del palco in piazza; i bambini hanno tradotto libretti, disegnato scene e costumi, e hanno recitato; la banda municipale ha partecipato in Piazza Grande alla realizzazione dell'opera di Paisiello; gli operai del Comune hanno costruito il golfo mistico del Teatro Poliziano; un coro di bambini ha cantato nell'*Orfeo e il Sindaco* di Dessau; è nato «Montepulciano Notizie» (un settimanale scritto e pubblicato dagli adolescenti locali); e i giovani poliziani hanno prodotto e recitato la *Storia del soldato* e *Villan d'un contadino*.

Questa polarità fra godere l'arte e crearla, ricevere e produrre, guidò fin dal principio la programmazione di Henze.

Lo spettacolo giustamente celebrato de *I Muti di Portici* ('79) fu un'originalissima combinazione da lui ideata per essere eseguita in Piazza, con quattro bande della zona che eseguivano – dai quattro angoli della piazza – opere italiane del proprio repertorio e, al centro, il balletto della Staatsoper di Berlino che danzava, sulle punte e in tutù, con una coreografia in prima assoluta, creata appositamente. Altro spettacolo significativo fu *Una storia della fine del mondo* ('79), su testo di Antonio Fatini (un poliziano allora appena adolescente), con scenografie e burattini creati dagli studenti



delle scuole elementari e medie di Montepulciano, guidati da M. Schlumpf, e musica (molta mai eseguita prima) di E. Garosi di S. Quirico d'Orcia, magnificamente interpretata dalla banda dei minatori di Grimthorpe (Gran Bretagna), diretta da E. Howarth; gli attori erano professionisti e dilettanti poliziani e la regia recava la firma di M. Masini.

Quest'opera teatrale, rappresentata in una pista da circo, fu, come avrebbe detto Henze, «un suggerimento della possibilità di un primo passo» per «diminuire e magari un giorno abolire la separazione fra l'artista e il suo pubblico».

Questo continuo passaggio dalla sfera del professionista a quella del dilettante, guidato nel suo sviluppo artistico da un operatore esterno professionista, è sempre stato un punto chiave dell'attività del Cantiere. Uno dei mezzi per realizzare questo obiettivo furono le *Guide all'ascolto* introdotte da Henze già prima del Cantiere del 1976 e la *Musica in disco* all'Istituto Comunale di Musica, curata da me durante l'inverno '79-80.

Un'esperienza ancora più profonda fu senza dubbio rappresentata dal "fare musica insieme", motto con il quale si formò il *Concentus Politianus*, gruppo strumentale e vocale di Montepulciano da me fondato nel 1979; un insieme di giovani locali che impararono ad amare la musica "facendola" sempre in maniera collettiva: un riunirsi ed avvicinarsi attraverso i suoni. È stato così possibile ascoltare al Cantiere grandi solisti come J. Bream o G. Kremer (all'epoca del suo debutto in Occidente, '80), ma anche il giovanissimo Folco Vichi (mezzo poliziano), che ha eseguito con G. Gelmetti il suo primo concerto per pianoforte e orchestra; e gli adolescenti G. Allegro, S. Mariani e L. Vanneschi, che han suonato i concerti di Bach e Vivaldi per flauto dolce e orchestra, diretti da C. Halffter. Questi ultimi tre giovani sono stati i primi poliziani che, sotto la spinta del Cantiere, hanno deciso di intraprendere la carriera di musicista professionista.

Punto di riferimento continua ad essere, a questo proposito, il *Pollicino* di Henze, composto su libretto di G. Di Leva per i giovani strumentisti e cantanti del *Concentus Politianus*. *Pollicino* è stata la prima opera lirica scritta da un grande compositore per giovani esecutori italiani e, secondo lo stesso Henze, rappresenta «il progetto finora più ambizioso del lavoro didattico del Cantiere».

### *Il dopo Henze: 1981-85*

#### 1. Henze lascia il Cantiere

Henze si dedicò al Cantiere con l'intensità di una vocazione mistica o di una causa patriottica, senza guardare al tempo, al ri-

schio, o alla fatica necessari per realizzarlo. Dalla programmazione globale di prove e spettacoli, alla composizione di nuove opere, dalla formazione dell'orchestra, alla scelta e al contattare individualmente ciascuno dei nomi in programma, fino al "fund raising", il contatto continuo con l'Amministrazione comunale, l'individuazione degli spazi per le manifestazioni e l'anticipazione e risoluzione di tutti i problemi logistici più imprevedibili (più di una volta lo vidi perfino sistemare le file di sedie di platea nel tempio di S. Biagio), il suo coinvolgimento fu sempre totale e onnipresente, con una appassionata dedizione, stimolantemente paradigmatica per tutti i partecipanti del Cantiere. La scomparsa di questa figura carismatica si sente moltissimo e non potrebbe essere altrimenti! Al di là del suo prestigio e della sua fama internazionali, vi era in lui "qualcosa di più": un alone quasi messianico, trascinante, davanti al quale era impossibile dire di no. Dall'81 in poi, è mancata una mente unificante, capace di dare al programma e a tutta l'attività del Cantiere una struttura organica e omogenea.

Henze fu sempre chiaramente cosciente della presenza di questa importantissima unità. Ricordo esattamente le sue polemiche con l'Amministrazione comunale a causa dei necessari (ma sempre tragici) tagli ai suoi cartelloni, che minacciavano grossi deficit già prima di cominciare: «Come pretendono che io tagli parte del programma, quando l'ho concepito con la stessa ottica globale con la quale compongo una delle mie partiture? È come se mi chiedessero di eliminare tutto un movimento di una delle mie sinfonie!».

Infine, le continue limitazioni economiche, un'Amministrazione comunale tendente un po' troppo ingenuamente a dare la sua presenza per scontata, la stanchezza e, soprattutto, la mancanza di tempo e di tranquillità per comporre finirono col "rompere la corda".

Henze programmò dunque il Cantiere dell'80 come un "addio a Montepulciano". Nel programma scrisse una frase sintomatica: «Si può, si deve fare di più, fino ad un tal punto che i Cantieri estivi e la loro Direzione artistica nella loro forma attuale non saranno più necessari».

*Il risveglio della primavera* fu il titolo del suo ultimo Cantiere, interamente dedicato al tema della gioventù. E la prima della sua opera *Pollicino* fu il suo "canto del cigno" quale Direttore artistico del Cantiere.

## 2. Il Cantiere e il Comune

Nel *Rendiconto Amministrativo 1975-80*, l'Amministrazione comunale ribadì l'impegno finanziario per il Cantiere, considerandolo un'iniziativa fondamentale per la rivitalizzazione di tutte le bellezze

artistiche del Comune; l'avvicinamento dei cittadini alla cultura musicale-teatrale solitamente destinata a pochi; la rivalutazione della cultura e della creatività locali e, non ultimo, l'importanza dell'ingresso di valuta estera pregiata.

Nelle *Linee programmatiche dell'Amministrazione Comunale di Montepulciano: proposte per il quinquennio 1980-85*, fu deciso di confermare la gestione diretta comunale del Cantiere; allargare la struttura organizzativa radicandola a Montepulciano; garantire l'attività proiettandola nell'arco di tutto l'anno, allo scopo di stimolare ancora di più la nascita di iniziative artistiche locali; ed allargare la Direzione artistica rendendola collegiale e quindi "democratica". Prevedendo poi un inevitabile calo del finanziamento internazionale (essendo venuta a mancare la prestigiosa figura di Henze), fu deciso l'aumento massiccio del contributo comunale, che sorpassò, già nell'81, i cento milioni di lire (senza considerare il finanziamento addizionale degli animatori musicali dell'Istituto Comunale di musica e l'uso delle strutture – uffici del Cantiere, mensa comunale, pulmini, camion, laboratori, ecc. – e del personale – autisti, falegnami, elettricisti, trasportatori, cuochi, ecc. – del Comune). Una somma immensa (forse senza paragoni in Italia), per un Comune di poco più di 15.000 abitanti!

### 3. Continuità della presenza di Henze dopo il 1980

Grazie alla collaborazione di Latham-Koenig e Lombardi, il Cantiere ha continuato a sviluppare il suo ruolo di laboratorio per la musica del nostro tempo. È continuata inoltre, ogni estate, la massiccia partecipazione internazionale gratuita di giovani artisti, nonché l'attività dei concerti didattici decentrati in tutta la zona della Val di Chiana.

Nel 1981, il nuovo Comitato artistico collegiale, con un concerto dedicato alla sua opera, presentato da Enzo Restagno, «ha voluto rendere un doveroso omaggio all'entusiasta e lungimirante fondatore del Cantiere e suo Direttore Artistico, Hans Werner Henze». Nel 1982, l'etichetta discografica del Cantiere ha realizzato la prima incisione assoluta della *Sonata per viola e pianoforte* e del quintetto per fiati *L'Autunno*. Nell'83 è stato eseguito *El Cimarrón* e nell'85 *Voices*. Fatto ancor più significativo, nel 1984 Henze è tornato a partecipare di persona come "animatore musicale" col suo progetto *Tre opere per burattini*, il cui libretto è basato su tre racconti scritti dagli studenti poliziani (che han disegnato anche le scene e i costumi), ispirati a tre canti di prigionia italiani scelti da Henze; egli ha inviato poi a Montepulciano un suo allievo, David Graham, che ha dato inizio ad un laboratorio di composizione con la gioventù



locale, nel quale si è lavorato su un materiale elaborato dallo stesso Henze, sviluppando così una partitura collettiva (la prima composizione poliziana mai eseguita al Cantiere) con sezioni composte dallo stesso Henze, fra le quali spicca un meraviglioso *Coro delle fate* composto per il coro femminile poliziano creato da Marisol Carballo.

Ed è sicuramente nello spirito di "piccolo festival didattico" voluto da Henze, che il Cantiere e Montepulciano han compiuto i loro passi più significativi anche negli anni seguenti la partenza del suo ideatore.

Oggi la Direzione amministrativa e l'Ufficio stampa del Cantiere sono interamente in mano a poliziani; tutti i costumi sono realizzati localmente nella sartoria del Cantiere; la Direzione artistica e tecnica conta, sempre più, sulla collaborazione di giovani "apprendisti" del posto; ogni estate un gruppo poliziano, I Teatri, organizza una mostra destinata a valorizzare il patrimonio artistico locale; vi è infine, adesso, a Montepulciano anche una casa editrice, gli Editori del Grifo, che, oltre a pubblicare libri di distribuzione europea, gestisce direttamente tutto il materiale del Cantiere: manifesti, pieghevoli, programmi di sala, numero unico, cataloghi.

E il *Concentus Politianus* presenta in ogni Cantiere la prima assoluta di un'opera lirica composta appositamente per l'occasione; frutto del contatto sistematico fra dilettanti locali e professionisti esterni, attraverso un lavoro di animazione musicale ora sviluppato anche durante tutto l'anno.

Potrei ancora dire con Henze (1980) che «si sono dovute affrontare moltissime difficoltà: carenza di mezzi, diffidenza, indifferenza» e che «lavoriamo in condizioni economiche ristrettissime, al margine dell'impossibile». Tuttavia, «qualche cosa è cominciata ad esistere all'interno delle nostre mura, qualcosa che non potrà essere cancellata; che non può più cadere nell'oblio».

### *Possibili germinazioni dell'avvenire*

L'arte non deve essere patrimonio di pochi, divertimento privato di ricchi e di élite di specialisti. La musica è importante per la vita di tutti, come la lingua; è uno dei mezzi di comunicazione più efficaci, ma anche fra i più trascurati.

Esiste tutto un grande patrimonio culturale europeo che rimane purtroppo nelle rispettive comunità sconosciuto e disprezzato; molta arte locale che muore e scompare; molta energia espressiva autotona che non trova gli strumenti tecnici in cui incanalarsi e attraverso cui esprimersi adeguatamente.

L'insistente vocazione di officina, in cui risalta più l'aperto pro-

cesso di produzione che non la presentazione finale dello spettacolo, implica il percorso di un lungo cammino, alla ricerca della riduzione, e forse un giorno dell'abolizione, della separazione fra artista e pubblico; è questo uno dei mezzi di lotta contro la morte civile e l'alienazione di massa, a favore del miglioramento di tutte quelle condizioni sociali che favoriscono lo sviluppo di un individuo pienamente umano.

È lusinghiero ascoltare l'entusiasmante valutazione di «The Guardian» quando definisce Montepulciano e il suo Cantiere come «una delle più notevoli imprese artistiche del suo tempo» (1977).

Siamo tuttavia coscienti che l'arte non può «da sola» trasformare la totalità sociale e che la sua funzione è piuttosto quella di stimolo di coscienza, a favore di una «rivoluzione strutturale» di dimensioni più vaste. Pertanto, credo sia giusto terminare ricordando che – come scrive Henze nel programma del primo Cantiere, in maniera realista ed esigente – «dato che il cammino è lungo, si deve cominciare a pensarci subito, e mettersi a camminare. Questo Cantiere non vuole essere altro che un suggerimento della possibilità di un primo passo».

### Note

<sup>1</sup> Ancor oggi coperta da quei privilegiati vigneti che producono l'uva con cui viene fatto lo splendido Vino Nobile che «d'ogni vino è re», come canta il poeta Redi nel suo famoso ditirambo *Bacco in Toscana*.

<sup>2</sup> Con l'eccezione di due brevi stagioni elitarie nel 1974-75.

<sup>3</sup> Libretto in cui si parla di dragoni tiranni che si ammansiscono con pane e aglio e della rivoluzione degli animali oppressi, che si impadroniscono del Palazzo; con un affascinante secondo atto, vero e proprio saggio di «metalinguaggio» operistico, in cui il pubblico viene introdotto di colpo in un palcoscenico-camerino, dove i cantanti commentano e discutono il primo atto e si preparano fra gelosie e timori all'atto finale.

<sup>4</sup> Codirettore artistico con Henze del primo Cantiere.

<sup>5</sup> Bream presentò anche, domenica 1° agosto, un recital al tempio di San Biagio, bella costruzione architettonica del secolo XVI e uno dei principali spazi utilizzati per le manifestazioni del Cantiere.

Dopo gli applausi e le acclamazioni, trascinato come tanti dall'entusiasmo del Cantiere, Bream accompagnò con la sua chitarra tutti quelli che volevano cantare quella sera in suo onore nella Cantina Redi.

Si poterono ascoltare arie d'opera come *Corridos mexicanos* e la festa si prolungò poi in forma di allegra serenata per le piazze e le strade del paese; fino a che un poliziano, svegliato dal suo sonno, non rovesciò un secchio d'acqua gelata, alle quattro della mattina, dopo una notte di baldoria...

<sup>6</sup> Per mezzo di opere che, se molto probabilmente non raggiunsero un livello di «immortalità», ebbero indubbiamente il dono dell'immediatezza nell'offrirsi ad un pubblico concreto.

<sup>7</sup> Volker Schlöndorff (cfr. *Il Palazzo zoologico*) che ha lavorato come assistente del produttore e regista cinematografico Louis Malle in un tipico festival di musica tale e quale quelli che abbiamo appena finito di descrivere, definì il Cantiere di Montepulciano come un «Anti-Spoletto».





PARTE TERZA

*Il teatro musicale*

THE  
LIBRARY OF THE  
MUSEUM OF NATURAL HISTORY

## *Premessa*

Questo capitolo dedicato al teatro musicale di Henze, uno dei più ampi e complessi del libro, ha una fisionomia un po' particolare che assomiglia alquanto a quella di un documentario. Dopo il saggio di carattere generale di Hans-Klaus Jungheinrich, dedicato allo sviluppo dell'attività teatrale di Henze, i singoli lavori vengono presi in considerazione ad uno ad uno, non già attraverso saggi analitici, ma attraverso testimonianze. In taluni casi si tratta di testi scritti dall'autore stesso in occasione delle rappresentazioni delle proprie opere e talvolta alla testimonianza dell'autore si aggiunge quella dei librettisti, particolarmente qualificata trattandosi di letterati che portano i nomi di Wystan Hugh Auden, Chester Kallman, Ingeborg Bachmann, Edward Bond. In altri casi ancora vengono riprodotti testi di autori italiani, come Fedele D'Amico e Franco Serpa, attraverso i quali si può verificare l'accoglienza riservata nel nostro paese al teatro musicale di Henze. Il carattere documentario spiega l'aspetto contingente di talune formulazioni e le conseguenti fratture cronologiche che però ci sembrano ampiamente compensate dalla ricchezza della documentazione attinta dall'archivio personale del compositore.



Hans-Klaus Jungheinrich

*Realismo senza esclusioni.*

*Hans Werner Henze e il teatro musicale*

Dal suo passato a mo' di tappeto rappezzato di staterelli, la Germania ereditò un numero imponente di teatri d'opera ed una partecipazione considerevole di pubblico (grazie anche al sistema d'abbonamento, ancora oggi abbastanza in uso) alle manifestazioni del teatro musicale. La presenza all'opera godeva (e gode) d'un alto prestigio sociale. Tuttavia le forme ed i contenuti dell'opera sembravano in Germania meno "permeabili" al fattore popolare che non in Italia. Per lo meno dalla seconda metà del XIX secolo il teatro musicale tendeva al nord delle Alpi verso l'elitario, il pretenzioso; per impegnarsi nella composizione di opere, era necessaria una sempre maggiore formazione musicale, letteraria e persino filosofica. Dopo il *Lohengrin*, Wagner considerava persino il termine "opera" inadeguato e volgare per le sue creazioni che preferiva denominare, alludendo al dramma antico, "azione" o addirittura in modo assai presuntuoso "rappresentazione per la consacrazione del palcoscenico". La "sublimazione" tedesca dell'opera (che ebbe conseguenze anche in altri paesi, perfino in Italia) aveva due facce: essa confermeva, nell'ambito dell'arte, la crescente separazione tra le sfere sociali indotta da una politica antidemocratica e restauratrice; d'altro canto rispecchiava anche la crescente ricchezza sociale. Nel teatro musicale il linguaggio formatosi dallo spirito della "musica assoluta" si affermò come evento rituale-intellettuale, come "religione artistica" praticata ed istituzionalizzata. Anche se la pretesa di Wagner nel XX secolo era stata abbandonata, la richiesta di una musica operistica molto avanzata che lui aveva contribuito a far nascere restava sostanzialmente intatta. In tal senso le opere di Schoenberg e di Berg per il teatro musicale appagavano le aspettative di un modo di pensare progressista che derivava ancora da Wagner. In esse, tradizione e progresso si conciliavano nel modo più credibile. Gli altri prodotti

del teatro musicale, paragonati con le creazioni più avanzate, sembravano opere scaturite da un compromesso, scadenti o periferiche. (L'outsider Janáček praticamente non era ancora stato scoperto). Tutt'al più Stravinsky, con i suoi primi balletti, poteva essere messo allo stesso livello dei musicisti di teatro innovatori.

All'incirca in questo modo si sarebbe presentata la situazione nel 1945 in Germania, se in quell'"ora zero" ci fosse stato il tempo e l'occasione per una meditazione sui grandi contesti. A ciò tuttavia si opponevano ostacoli e carenze pratiche. I teatri d'opera erano distrutti dalle bombe. Chi voleva dedicarsi alla musica, doveva farlo anzitutto in un ambito minore. Inoltre mancava l'orientamento. I nazisti avevano bandito la musica veramente attuale, interessante, come "degenerata", avevano allontanato i migliori musicisti – fra essi perfino Hindemith. Ai più anziani era stata negata la musica della scuola di Schoenberg, semmai l'avevano conosciuta; i più giovani non ne avevano nemmeno l'idea. Fra la realtà misera di rappresentazioni improvvisate di opere facilmente realizzabili e l'esigenza di scrivere qualcosa di attuale e valido per il teatro musicale, c'era una contraddizione insuperabile. Ma questo stato di cose comportava degli aspetti positivi per il giovane Henze. Il compositore alle prime armi non si inserì in un'attività operistica fiorente ed in un'estetica "chiarita" del teatro musicale, bensì imparò ad apprendere pragmaticamente dal possibile, dal provvisorio. Così nacquero quella vivacità, instabilità e versatilità dell'immaginazione che avrebbero alimentato più tardi la produzione teatrale di Henze.

Per lui fu al tempo stesso una questione di temperamento e una necessità economica il fatto di non trincerarsi dietro un'attività compositiva da laboratorio, praticando la musica nei modi più svariati. Quindi Henze era condotto al teatro dalla necessità di guadagnare e da una struttura psichica di fondo, per la quale il gioco con le maschere ed i travestimenti era un'esigenza esistenziale e trascendeva il fascino estetico. Così nel 1948 diventò collaboratore musicale di Heinz Hilpert, uno dei registi importanti di quegli anni, presso il Deutsches Theater di Costanza. Nello stesso anno compose per questo teatro su un soggetto di Cervantes *Das Wundertheater*, un'opera da camera in un atto "per attori". Il soggetto ed il materiale gli stavano talmente a cuore che nel 1964 ne presentava una nuova versione "per cantanti". Di qui si vede come Henze fosse capace di agire in modo flessibile, quanto sapesse adattare i dati contenutistico-musicali a circostanze di volta in volta diverse. Questa sua caratteristica della "musica applicata" si pone in netta contraddizione con quella identità del creare costituitasi con la vittoria della "musica assoluta" e mirante a conferire all'opera una sempre maggiore aria di sublimità ed autenticità. Per lo meno ai suoi inizi, Henze era poco

interessato a quest'aspetto dell'avanguardia del teatro musicale.

Nel 1950 Henze diventò responsabile artistico e direttore del balletto del Teatro Statale dell'Assia a Wiesbaden. Un anno prima aveva creato la sua composizione per balletto *Jack Pudding*. Questo lavoro lo indusse a scrivere una moltitudine di partiture per balletto, la più nota delle quali fu concepita per *L'idiota* di Dostoevskij (la prima assoluta ebbe luogo nel 1952 durante le Settimane musicali di Berlino). La sfera estetizzante del balletto possedeva certamente una grande forza d'attrazione per Henze. Le composizioni per il ballo con la loro rinuncia alla parola attivavano nella sua musicalità la componente "del gesto" e la vocazione all'espressione corporea. Dal punto di vista del linguaggio musicale, Henze si avvicinò in tal modo per un certo periodo fortemente a Stravinsky. Nel balletto *Undine* (1956-57) che dura un'intera serata, gli elementi che in precedenza, seguendo un'estetica multipla del ballo, erano stati elaborati separatamente, si fondono in una drammaticità corporea varia, immersa in un colorito fiabesco. L'*Orpheus* (su testo di Edward Bond), presentato nel 1978 in prima assoluta a Stoccarda, è un dramma coreografico in un senso molto più rigoroso e profondo nel quale è implicita anche la concezione di dramma percettivo, ottenuta con l'esame illuministico del soggetto mitologico.

In certo qual modo, esperimenti estetici sono anche le prime opere radiofoniche di Henze, da valutarsi non solo come stazioni della ricerca di un proprio stile teatrale, bensì come nuove prove della "musica applicata". Il mezzo della radiodiffusione e le sue specifiche possibilità di espressione in *Ein Landarzt* (da una novella di Kafka), del 1951, e in *Das Ende einer Welt* (libretto di Wolfgang Hildesheimer), del 1953, nella struttura originale dal contenuto dell'opera risultano indivisibili (anche di questi lavori Henze ha realizzato delle versioni teatrali nel 1964).

Intorno al 1950 i primi teatri d'opera restaurati o ricostruiti vennero riaperti in Germania. Insieme al "miracolo economico" nacque anche l'esigenza di un teatro musicale "grande" e rappresentativo. Solamente il modello di Walter Felsenstein dell'Opera Comica di Berlino Est tentò di formulare teoricamente e realizzare praticamente una interpretazione operistica orientata popolarmente e ad alto livello. È vero che Wieland e Wolfgang Wagner "ripulivano" lo scenario wagneriano di Bayreuth della pompa sciovinistico-semplicitistica: finivano però con l'ottenere un'estetizzazione e mitologizzazione statuario-oratoria delle opere che parvero allora ancora più solenni e "imbellite" di prima. Il resto dell'opera tedesca tendeva allo stile splendido-conservatore. La messa in scena dell'opera era intesa soprattutto come disposizione "festosa" di quadri e di voci belle. Anche registi come Günther Rennert e Oscar Fritz Schuh,



che miravano ad un'interpretazione vivace e intelligente dell'opera, non sfuggivano al conformismo dell'era di Adenauer e così l'opera perse la sua reputazione intellettuale.

Anche per questo motivo non sorprende il fatto che compositori seri, d'avanguardia, della Scuola di Darmstadt non volessero avere niente a che fare con l'establishment dell'opera rimanendo lontani dal teatro musicale (che naturalmente non era adatto alla loro problematica). Autori più vecchi quali Carl Orff, Werner Egk e Boris Blacher creavano per l'opera lavori che certamente non aderivano all'esigenza di attualità e credibilità estetiche; Wolfgang Fortner risolveva il tutto con abilità e ritrosia nelle sue opere tratte da Lorca *Bluthochzeit* e *In seinem Garten liebt Don Perlimplin Belisa*. Soltanto Bernd-Aloïs Zimmermann osò orientarsi verso un soggetto drammatico-musicale di tipo radicale con *Die Soldaten*, un'opera inizialmente considerata irrepresentabile. Fra i più giovani, Giseler Klebe non riuscì ad andare oltre la realizzazione di opere ispirate a una drammaturgia convenzionale, mentre Heimo Erbse e Wilhelm Killmayer si lasciavano demoralizzare dagli insuccessi dei loro tentativi di un'opera orientata popolarmente.

In questo contesto, la "grande" creatività operistica iniziale di Henze produceva un effetto contraddittorio. Era rilevante l'impulso di Henze a porsi in netta contrapposizione con la rigidità estetica dei suoi colleghi di Darmstadt. In tal modo però sembrava seguire le orme di un compositore da cerimonia, dedito alla mondanità musicale. Si correva il pericolo di perdere di vista gli elementi irti, fantastici e ribelli della sua concezione operistica. Negli anni 1952-55 nacque il gigantesco *König Hirsch* (Gozzi). I tre atti contengono integralmente quasi quattro ore di musica – Hermann Scherchen, direttore d'orchestra della prima assoluta, non solo pioniere attivo della nuova musica, ma anche un direttore d'orchestra che si diletta ad "amputare" drasticamente i nuovi lavori, ridusse la durata dell'opera quasi della metà. (La prima rappresentazione integrale del *König Hirsch* ebbe luogo nel 1985 a Stoccarda). Evidentemente esisteva una discrepanza fra la fantasia operistica spumeggiante di Henze e l'immagine che il mondo della musica si era creato di un compositore d'opera conforme ai propri desideri. Abituato ad essere flessibile dai rapporti con la "musica applicata", Henze non volle insistere sull'intangibilità della struttura dell'opera e sottopose il lavoro ad alcune rielaborazioni riduttive che resero in seguito possibili numerose esecuzioni, che tuttavia non lo soddisfecero mai del tutto.

Nel 1958, Henze lavorava di nuovo insieme alla scrittrice Ingeborg Bachmann (che lo aveva già aiutato con *Der Idiot*). L'opera tratta da una pièce di Kleist, rappresentata in prima assoluta nel 1960 ad Amburgo, risultò essere formalmente più "maneggevole" ed

ebbe ancora più successo delle versioni ridotte di *König Hirsch*. Negli anni 1959-61 nacque, in collaborazione con Auden e Kallman, la *Elegie für junge Liebende* (prima assoluta nel 1961 a Schwetzingen). Il ritratto maligno di un artista nell'illuminazione squisita del dramma psicologico per teatro da camera diventava uno dei drammi teatrali più attraenti di Henze. Il tocco lievemente mondano dell'atmosfera iridescente dei suoni forse faceva passare un po' in secondo piano la consapevolezza che questo argomento prendeva in esame l'autosmascheramento crudele del parassitismo artistico nei confronti della "vita" di altri esseri umani. Sotto una superficie variopinta, di natura allegro-caricaturale, c'era un simile fermento altrettanto minaccioso nel *Junge Lord*, creato negli anni 1964-65 (libretto di Ingeborg Bachmann). Brillanti ensemble mozartiani con colorazioni strumentali raffinatamente dissonanti non sono tuttavia in grado di coprire l'acutezza del grido di dolore di una creatura tormentata (cioè della scimmia addestrata ad essere "uomo"); la sofferenza inconciliata si svela qui di nuovo come espressione personale dell'essere diverso che perisce a causa dell'obbligo di essere disciplinato. Di nuovo con Auden e Kallman, Henze scrive per il Festival Musicale di Salisburgo del 1966 la sua opera (da Euripide) *Die Bassariden*, nel cui travestimento mitico si disputa il conflitto fra "ratio" ed "irratio" e sono definite le ferite che tali due principi infliggono agli uomini ad essi soggetti. Con quest'opera la carriera di Henze come autore di "grandi" drammi teatrali è provvisoriamente conclusa. Inizia una fase di insicurezza e di presa di distanze connessa con gli effetti esercitati dai processi politici di apprendimento sulla pratica estetica.

La critica musicale degli anni Cinquanta e Sessanta considerava Henze un personaggio splendido, ma anche leggermente dubbioso. Il talento eminente dell'autore operistico (che cooperava inoltre con eccellenti letterati) era riconosciuto; siccome però l'opera non possedeva, secondo il metro dell'avanguardia, alcuna grande rilevanza artistica, l'autore era esposto al rimprovero di essere arretrato. L'inegabile ricchezza strutturale della musica operistica di Henze e l'atmosfera sensuale del suono, che non si può non percepire, contraddicevano il purismo stilistico comune. Talvolta Henze veniva paragonato a Richard Strauss, e ciò non era certamente inteso in modo lusinghiero. Punto di paragone, nemmeno del tutto irrealistico, erano l'agevolezza e l'eloquenza dei due linguaggi operistici. In un'epoca caratterizzata dalla problematizzazione estetica del teatro musicale, un modo apparentemente non problematico di comporre opere sortiva un effetto provocatorio. Più Henze era fertile ed aveva successo come compositore di opere, più sembrava si allontanasse dall'avanguardia.

Mentre dalla fine degli anni Sessanta in poi l'avanguardia fece delle scoperte musico-teatrali e gradualmente prese di mira anche i grandi teatri d'opera (lo Staatstheater di Kassel per l'opera di Amburgo), Henze distraeva per circa un decennio la sua attenzione dai "grandi" soggetti operistici e si riallacciava, seguendo le nuove premesse di attrazione e utilità politiche, alle sue prime forme più mobili. *El Cimarrón*, la biografia musicale di uno schiavo negro fuggito dalla Cuba pre-rivoluzionaria, contiene elementi del "teatro strumentale", come sono stati sviluppati per esempio da Dieter Schnebel. Però Henze qui non procede misticizzando il materiale, bensì usa i mezzi sperimentali per raccontare "realisticamente" una storia caraibica nel modo più chiaro possibile, ma anche in modo tanto "magico" quant'è necessario. Nello "show" da camera, *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (su testo di Gaston Salvatore), composto un anno più tardi, Henze si pone il compito ancora più difficile di rispecchiare accuratamente la consapevolezza attuale degli intellettuali politicizzati, e di sottoporre contemporaneamente anche la propria musica (analogamente alla drammaturgia distruttiva dell'opera) ad un processo critico di disgregazione. È il linguaggio musicale nelle molte sfumature di "improprietà" – qui Henze tocca di nuovo le tradizioni della musica "maschera". Vistoso in *Natascha Ungeheuer* è anche un certo effetto alla moda che impregnava anche parecchi lavori precedenti di Henze, visibile nel misto di jazz ed esistenzialismo, del soggetto di Manon, in *Boulevard Solitude* del 1951-52. Un'opera finora ancora sottovalutata per la sua teatralità dirompente era il vaudeville *La Cubana*, scritto nel 1973, il pendant femminile alla biografia del Cimarrón, nella forma epica vicino alla sfera del music-hall e dell'operetta. Particolarmente notevole è il fatto che Henze fa nascere la musica dall'azione teatrale stessa. L'orchestra è vuota; il piano degli strumenti che accompagnano le azioni sul palcoscenico manca e se qualche strumento si accompagna ai cantanti, ha sempre la funzione di "musica sul palcoscenico", di elementi appartenenti direttamente all'azione, di "persone". *La Cubana* mostra un Henze avviato verso una drammaturgia musicale integrale che mira a forzare le tradizionali divisioni di funzione e gerarchie. Il vaudeville è inoltre un esempio da prendere sul serio per le cancellazioni creative dei confini fra la musica da intrattenimento e quella seria, un motivo sempre ricorrente in Henze. L'"esotismo" di opere come *El Cimarrón* e *La Cubana* ha anche un aspetto culinario; il suscitare processi conoscitivi viene connesso con il piacere – la teoria e la pratica della "musica impura", particolarmente efficace nel teatro, non tengono in alcun conto delimitazioni, protezioni, spazi stilistici ermetici, l'intero modo di pensare pulito dell'era di Adenauer e le sue diramazioni puritane (nell'arte).



*La Cubana* mostrava in modo più netto che Henze lavorava su una trasformazione formale e su un'intensificazione contenutistica del suo teatro musicale. La fase sperimentale culminava nel grandioso lavoro contro la guerra *We come to the River* (1974-76) che è la creazione teatrale più avanzata di Henze in generale e con la quale l'autore ritornò nei grandi teatri operistici. L'opera è caratterizzata da una complessità mai esistita prima, conferitale dall'organizzazione multimediale precisa di tre livelli del palcoscenico e delle orchestre associate a ciascuno di essi. Si crea un'intrecciata rete di rapporti, di "segni" musicali e scenici accuratamente coordinati. La tensione e la dialettica delle azioni si sviluppano sotto nuove forme di reciproca compenetrazione, elevazione e sovrapposizione. Henze aveva trovato in Edward Bond un librettista che univa la risolutezza politica all'immaginazione crudele e che resisteva con la sua energia visionaria a tutti i pericoli di un "messaggio" declamatorio pianificato. L'esperienza del progetto *River* di Henze e Bond (come anche in seguito l'*Orpheus* che è tutt'altro che un'appropriazione pacifica di un mito) rende evidente che il teatro umanitario deve contenere tutta la contraddittorietà della realtà e quindi deve essere in senso lato anche un "teatro della crudeltà". Temporaneamente Henze non ha proseguito per la via dell'"intreccio" sperimentale di livelli ottico-acustici multipli; *Die englische Katze*, libretto di Edward Bond, (prima assoluta nel 1983) si presenta, per lo meno esteriormente, come opera convenzionale di animali, con la consueta suddivisione funzionale fra palcoscenico ed orchestra e con una musica in parte magistralmente "trascurata" e tipicizzata: in parte anche di nuovo fantasmagoricamente ed espressivamente ampia, tendente ad uno scatenamento nero e sarcastico. Nella prima messa in scena di Hans Werner Henze a Schwetzingen, forse si impose un'ottica leggermente patriarcale dalla quale Henze regista di opere proprie o altrui (per esempio del *Flauto magico* di Mozart) era raramente immune.

La questione delle corrispondenze fra progresso estetico e politico è ancora oggi all'ordine del giorno, anche se, e non soltanto da Cernobil, le risposte sono diventate più provvisorie e più insicure. Se l'impressione di *We come to the River* suggeriva che Henze avesse conciliato definitivamente la sua concezione operistica nel contesto della consapevolezza politica con le tendenze più avanzate di una tecnica di composizione razionalizzata, l'ulteriore sviluppo di Henze invece insegna che quest'artista così mobile, inquieto, non si lascia legare da nessuna dinamica progressista apparentemente "obiettiva". Dopo il culmine "d'avanguardia", la pratica operistica di Henze si rilassava, si diramava in apparenza in ambiti marginali (rielaborazioni di Paisiello e Monteverdi, l'opera per bambini *Pollicino* per il Cantiere di Montepulciano), barattava l'ambizione per l'opera espo-

sta nelle sue motivazioni con il riavvicinamento agli sforzi di un tempo tendenti ad una musica teatrale "applicata". Nonostante tutta la discontinuità, le esperienze delle fasi precedenti si accumulano e conferiscono una maggiore maturità alle nuove soluzioni.

Visti dalla prospettiva delle creazioni successive e della situazione artistica attuale, anche i lavori di un tempo assumono un valore diverso. Un paradigma in quel senso è il nuovo incontro con il *König Hirsch* in versione integrale. Adesso l'opera non produce più l'effetto di un esempio drammaturgicamente bizzarro di un neo-romanticismo non sufficientemente meditato. Quel che un tempo era percepito come abilità di regressione, come eventuale compromesso con la concezione tradizionale dell'irrealtà dell'opera, rivela oggi la sua forza previdente. L'idioma della "postmodernità" musicale è esattamente preformato nella rinuncia ad una tecnica compositiva "pulita" e nell'esorcizzante presenza contemporanea dell'eterofonico. Le dimensioni contenutistiche della parabola politica di una fuga senza via d'uscita dall'"identità" civilizzatrice, l'esistenziale "mancanza di punti di riferimento" della natura e della società, il gioco mascherato dei persecutori e dei perseguitati, tutto ciò dimostra un'attualità sorprendente. L'opera principale giovanile *König Hirsch* è divisa da quella matura *We come to the River* soprattutto dalla concretizzazione politica, dal riferimento alla realtà inequivocabilmente resa nota: Vietnam e Cile avevano aguzzato la vista. Nell'esuberanza fantasmagorica delle forme musicali del *König Hirsch* sono comunque percettibili le voci che non si possono ridurre al silenzio, del musicista operistico Henze, che si oppongono a qualsiasi razionalizzazione. In dimensioni più modeste, anche *Der Prinz von Homburg* e *Der junge Lord* sono opere chiave surrealistiche della sofferenza a causa della società (anche se, particolarmente nell'opera di Kleist, esistono i riferimenti all'utopia di una società migliore). Nell'*Elegie für junge Liebende* infine, ha luogo un'analisi perspicace degli aspetti demoniaci dell'appropriazione artistica della realtà – è chiaro che l'attività creativa rinuncia a porsi come fine autonomo. In tal modo sembra che si sia rotto anche l'incantesimo di un'estetica del teatro musicale che si riferisce unicamente all'autonomia dello sviluppo artistico. Dopo il teatro rituale "artistico-religioso", era necessario disincantare il culto dell'essere all'avanguardia. Tale impeto illuministico dell'opera di Henze è tanto più valido in quanto egli non esclude gli elementi più vecchi del teatro musicale, ma li include in una concezione sempre più ricca, più considerevole del mondo.

## BOULEVARD SOLITUDE

Grete Weil

### *La mia collaborazione con Henze*

Germania 1948: guerra e fascismo ancora vicini, ma passati, definitivamente passati, pensavamo; un nuovo inizio, pieno di speranza; progetti, incontri con nuove persone e con l'arte realizzata all'estero durante il nostro isolamento. Walter Jockisch, regista d'opera, ed io, tutt'e due intorno ai quaranta, conoscemmo il giovane Henze durante i Corsi Internazionali Estivi sulla Musica Nuova al Castello di Kranichstein, dove per la prima volta furono eseguite tante opere sconosciute. Un ragazzo smagrito che sapeva di fame, che aveva il viso nervoso e sensibile dell'uomo che, disposto ad ogni gioia, già sa del dolore che combatterà con grande coraggio; nei primi tempi è tutto coinvolto nel dolore dell'amore, soltanto più tardi inizia il suo impegno politico, la protesta contro le ingiustizie e la repressione. Egli ci accettò, più vecchi di vent'anni, come amici; ci vedemmo spesso, a Stoccarda, Berlino, al Lago di Tegern; chissà quando ci balenò l'idea di fare un'opera insieme. Non avevamo ancora nessun soggetto, ma ne parlavamo sempre, così dovrebbe essere, così potrebbe diventare, finché Henze un giorno venne e disse di aver letto la *Manon Lescaut* dell'Abate Prévost e che quello doveva essere l'argomento. Un giovane studente che si rovina per la sua passione per una creatura simile ad uno spirito della terra. La forza distruttiva dell'amore, l'uomo spirituale che ne è preda, la sua solitudine. Un grande tema, il tema intimo di Henze. Un mito, raccontato in modo intelligente dalla cultura francese del XVIII secolo, valido in tutti i tempi. Ma esistevano già la *Manon* di Puccini e quella di Massenet. Henze ed io non conoscevamo le due opere, e decidemmo di non volerle conoscere nemmeno adesso; infatti secondo noi la loro esistenza non costituiva nessun ostacolo al nostro progetto, inoltre il nostro eroe non doveva essere Manon, ma Des Grieux. Manon per noi era l'essere elfico che suscita desiderio senza essere capace di



amare; la solitudine è il suo elemento, non conosce altro, non ne soffre, è fuori dalla storia; passiva, senza maturazione, va attraverso la vita. Naturalmente, fin dall'inizio per noi era chiaro che non potevamo utilizzare la fine sentimentale di Prévost, la morte, nel deserto americano, della donna purificata dall'amore. Il destino di Armand Des Grieux era quel che volevamo illustrare, il cadere sempre più in basso, la sua via verso la solitudine impenetrabile, mortale. Illustrarlo non nel flusso di una narrazione realistica o romantica, non come dramma appassionante, ma in immagini liriche dove diventano simboli i luoghi dell'azione: la stazione, la biblioteca, la bettola, esattamente come la droga, la lettera e la neve.

Ci incontrammo sempre di nuovo in tre, finché non avemmo finito lo scenario. La sequenza delle immagini era stabilita, il loro contenuto definito e per me iniziò il lavoro alla scrivania. W. H. Auden, che più tardi scrisse due libretti per Henze, diceva che il libretto era «una lettera privata dell'autore al compositore». Ed era proprio così. Non m'interessava scrivere una rappresentazione teatrale valida per me, ma volevo trovare le parole per la musica di Henze. Modificavo su sua richiesta, talvolta egli stesso scrisse alcune righe, ma in linea di massima lui accettò quel che gli fornivo.

Già quando il testo non era ancora pronto, egli iniziò a lavorare freneticamente sulla musica; l'uomo del resto tanto socievole si rinchiuse come in clausura, ogni tanto lo sentivo suonare alcune note, appena scritte, sul pianoforte, oppure anche brevi tratti dal *Clavicembalo ben temperato*.

La prima ebbe luogo nel febbraio del 1952 ad Hannover e vide Johannes Schüller come direttore d'orchestra, Jockisch come regista ed il diciannovenne Jean-Pierre Ponnelle, amico anch'egli di Henze, come scenografo. Venne il tempo della preparazione, dell'attesa, l'immensa tensione durante la realizzazione. E poi ancora discussioni, ancora la sensazione di poter migliorare, quando tutto era stabilito da lungo tempo. Fino a quell'ultimo attimo lacerante quando dovemmo abbandonare il palcoscenico appena illuminato, sul quale i ballerini ancora provavano silenziosamente i passi e facevano le piroette... e il sipario si alzò.

Klaus Geitel

### *La musica di "Boulevard Solitude"*

La composizione di *Boulevard Solitude* venne iniziata nell'estate del 1950 e terminata l'anno successivo. Nonostante le sue frivolezze

e impudenze, la sua aggressività "asociale", l'opera possiede un carattere teneramente lirico, quasi sconsolato: quello dell'amore e della disperazione. La denominazione "Dramma Lirico" che Henze ha dato all'opera, si è dimostrata giusta nel corso degli anni. Il momento anticonformista della rappresentazione ha oggi solo un effetto marginale. La sensazione di nostalgia che nasconde, invece, si è resa più percettibile. Disperazione e lirismo determinano il carattere dell'opera, di cui Henze trovò il titolo durante una visita a Parigi. Lì era appena stato presentato con successo il film di Billy Wilder *Sunset Boulevard* il cui titolo francese era *Boulevard du Crépuscule*.

Il primo quadro, intitolato "Ostinato", è dominato da un ritmo che le percussioni mantengono in modo molto sommesso fino alla fine: rumori immaginari di una stazione. L'entrata in scena di Manon viene accompagnata dagli ottoni con sordina. Si aggiungono poi i legni e gli archi. Il lirismo si sviluppa già nel primo dialogo fra Manon e Armand. A loro sono destinati i suoni principali della serie sulla quale si basa l'opera. Seconda minore, sesta minore e di nuovo seconda minore sono gli intervalli che caratterizzano le figure dei due amanti. Un intermezzo allegramente vivace che descrive la fuga della coppia a Parigi costituisce il passaggio verso il secondo quadro. Esso inizia con un duetto sopra una cantilena del corno inglese, insieme alla quale Manon e Armand cantano una canzone popolare francese; ma l'accento non è posto sulla canzone popolare, bensì sulla voce principale dell'orchestra. Dopo un breve dialogo segue un recitativo: una scena fra Manon e suo fratello Lescaut. Alla fine del quadro, essa sfocia in un daccapo dell'aria di Lescaut, una "aria brillante" per baritono. Una pantomima senza canto conclude il quadro.

Un interludio triste che evoca i sentimenti di Armand è il passaggio verso il terzo quadro: il boudoir elegante di Manon. All'inizio sta un'aria graziosamente frivola di Manon seguita da un duetto di Manon e Armand, simile ad un minuetto e di grande effetto teatrale. Già qui si può notare con quanta sicurezza Henze domina il palcoscenico fin dalla sua prima opera. Segue poi un terzetto grottesco nel quale si apprezza in pieno la comicità della situazione. Il tempo si fa più rapido, acute dissonanze irrompono. Un intermezzo selvaggio conduce al crepuscolo del quarto quadro, nella biblioteca dell'università. Qui riecheggia un lontano coro che utilizza un testo di Catullo: una poesia d'amore a Lesbia. Sul coro si innesta il duetto di Armand col suo amico Francis. Manon compare senza musica. Armand riprende la poesia di Catullo, Manon l'accompagna; un commiato tenero, quasi solenne, degli amanti nuovamente uniti, conclude il quadro.

Il quinto quadro inizia con un grandioso recitativo orchestrale, al

quale segue un'aria di Armand, accompagnata da cori a bocca chiusa. Un tema disinvolto, simile al jazz, sottolinea l'entrata in scena di Lescaut e del giovane Lilaque. Una chanson di Lilaque, ispirata ad Offenbach, precede l'entrata di Manon, la cui musica, a mo' di ritornello, si ripete con tempi sempre più veloci. Visioni estatiche di Armand si inseriscono fugacemente. La stretta spinge Manon nelle braccia di Lilaque. Armand rimane solo. Un postludio dell'orchestra introduce l'entrata della ballerina che porta ad Armand la lettera di Manon con l'invito all'appuntamento da Lilaque. Mentre Armand legge la lettera, si sente da lontano la voce di Manon accompagnata da cori a bocca chiusa. Un lieve intermezzo sostenuto con grandi linee di contrappunto degli archi conduce, in un lento crescendo, verso l'accordo in Mi bem. minore, eseguito dalle trombe. Segue un commiato.

Una nota del clarinetto rimasta sospesa costituisce il passaggio al sesto quadro nell'appartamento di Lilaque. Manon e Armand sono insieme, la musica indica la divergenza dei loro caratteri. Un concertato che utilizza il ritmo del terzo tempo del *Concerto italiano* di Bach, unisce le voci degli amanti con quella di Lescaut per formare un ensemble. "Kolportage" si intitola il numero conclusivo che al suo apice cita ancora una volta il tema jazzistico del quadro precedente.

L'ultimo interludio, ritmicamente inasprito, si muove in tempi varianti. Il quadro finale è costituito da un'aria di Armand e da una lunga pantomima intitolata "Revue", che si basa principalmente su ritmi delle percussioni. Le ultime note formano un largo, un accordo dodecafonico, che rimane sospeso.



## KÖNIG HIRSCH

Hans Werner Henze

### *Su "Re Cervo"*

Da una lettera: Lavoro già da due anni e mezzo a questa nuova opera, il *König Hirsch*, che Heinz von Cramer ha trascritto liberamente dal Gozzi. Il secondo atto è appena ultimato. Vi si trova una pluralità di forme: arie, duetti, ensemble a più voci, musiche da caccia, cabalette, canzoni, pantomime. Il finale è una sinfonia in cinque tempi (la mia *Quarta*). Le singole parti della composizione costituiscono unità a sé stanti, tuttavia hanno dei passaggi che collegano l'una all'altra, di modo che si ricava l'impressione di una partitura composta in un'unica soluzione che ottiene il suo andamento principalmente dallo scambio di tempi e timbri. Non ho ancora misurato quanto durano i primi due atti, ma si tratta di un'enorme catasta di carta da musica.

Ogni scena ruota attorno a una determinata categoria musicale, precostituita o risultante da un'idea tematica. Non abbiamo adottato alcuna serie, non vi sono temi principali o motivi conduttori (c'è però da un po' di tempo una serie di suoni che mi è entrata in testa, incominciando a crescere, è un piccolo segno musicale ma ancora non so in quale direzione), ogni scena ha dunque una forma racchiusa in sé, così come richiesto dalla situazione drammatica. Parecchi elementi dell'opera italiana, che qui ho scoperto in realtà per la prima volta, vengono alla luce in chiave più o meno metaforica, e in egual misura scompaiono dal quadro musicale idiomi convenzionali e figure timbriche della "musica del nostro tempo"...

Qui sto bene, non mi occupo d'altro che di questa composizione e di come io possa ricavare qualcosa di giusto e utilizzabile da questa pazza digressione dall'ambiente musicale finora a me consueto. Continuo a incontrare nelle cose esteriormente semplici il problema più difficile. Nel secondo atto, ad esempio, il testo vuole che qualcuno canti una breve canzone, oppresso per metà dall'amore e per metà

dall'angoscia della solitudine. La forma del testo ed il luogo dove si svolge l'azione suggeriscono la tipologia della canzone napoletana, questo tipo canoro che qui si può udire giorno e notte, da vicino e in lontananza, gridato scompostamente o cantato sottovoce, armonizzato con l'ambiente circostante. Sono melodie improvvisate, in prevalenza vigorose nel testo letterario e musicale, di cui spesso non è riconoscibile l'originale; varianti di forme ispidi ed enigmatiche costituite di quarti di tono, comparse per la prima volta centinaia o forse migliaia di anni fa, intervalli singolari e magici che è quasi impossibile trascrivere nella nostra notazione musicale. Riuscire a fare qualcosa di questo genere, che non suoni artificiale o acculturato ma resti impresso tra la gente come un marchio (come le incisioni di un ergastolano sulle pareti della cella), con il solo accompagnamento di poche note suonate alla chitarra appena oltre l'ambito delle corde vuote, sarebbe un'avventura straordinaria. I primi risultati sono stati sbiaditi e, in tutta franchezza, ridicolmente rudimentali. La strada era intralciata da Mrs. Polyhymnia, dalla cultura settentrionale e qualcos'altro che non desidero citare.

Quando avevo già abbandonato ogni tentativo, anzi quando stavo per abbandonare, accadde casualmente qualcosa (avevo lasciato le sigarette nello studio e le stavo cercando a tastoni sulla scrivania); in quell'intervallo ho avuto tempo a sufficienza per misurare ancora una volta la distanza che intercorre tra la musica da camera e la musica da piazza, per quanto tale distanza possa o no apparire deplorabile, interpretabile in sociologia, giusta o falsa. Io stesso l'ho trovata e la trovo assurdamente grande ed incresciosa, e per quanto mi riguarda non sono affatto sicuro che ciò che la piazza fa non sia molto più reale e più vicino a quella minima grandezza di cui parlò Brecht in *L'Accordo*<sup>1</sup> e la cui ricerca è quanto mai conveniente. Ricercandola, forse, si raggiungerebbe anche meglio l'elemento corporeo-materiale che la musica contribuisce a costituire, questo calore che vuole attrarre a sé gli uomini perché gli uomini ne hanno bisogno.

Alla fine del 1952 in Italia, mentre l'*Ode an den Westwind* era ancora in cantiere, l'autore Heinz von Cramer e io abbiamo cominciato a parlare del *Re Cervo* di Carlo Gozzi. Questa antica fiaba veneziana piena di processi miracolosi, ispirata dalla favolistica indiana, ricca di magia meccanica e di abbondanza, aveva cominciato a esercitare una notevole forza di attrazione su di noi. Buffoni insoliti e vigorosi, creature singolari con una vocazione al fiabesco, un'Italia barocca d'altri tempi, fantastica e bizzarra: tutto questo ci stimolò sempre più, così nacque lentamente e non senza fatica lo scenario dell'opera, che tuttavia in alcuni punti non tiene conto dell'originale. Mentre in Gozzi predominano improvvisazione, mistificazione e

schematismi sul modello della commedia dell'arte, la nuova versione, sorretta dalla concezione letteraria di Cramer, dà forma a un'azione psicologizzata e di ampio respiro, riduce la comicità a elemento decorativo marginale ed esorcizza i buoni spiriti dell'Italia con altri pensieri, ricordi e con nuove immagini.

In attesa del primo atto, nella primavera del 1953, iniziò la mia "esperienza italiana". Non avrebbe senso parlarne se ciò non avesse un riflesso sulla musica. Mi sono ritrovato in un mondo anticheggiante, all'inizio del tutto estraneo e inquietante, un paesaggio da cui viene fuori la vita degli uomini e in cui essa ritorna senza guasti. C'è qui un'assenza di scenario, umanità e natura si compenetrano o, come ebbe a dire Felix Hartlaub, la natura non è qui (come nell'ambiente mitteleuropeo) un terzo elemento tra l'uomo e Dio; le passioni umane ricadono nella natura. È giusto parlarne perché tutto questo ha a che vedere con l'elemento sonoro in generale e col canto in particolare. Il canto infatti penetra inevitabilmente nel sentimento, in maniera affascinante e paralizzante, sempre più "disarmante". Se venisse meno il canto, cioè la manifestazione della vita per eccellenza, tutto si fermerebbe, calerebbe uno spaventoso silenzio come negli attimi di terrore prima della catastrofe. Questa impressione si imponeva con intensità sempre maggiore e richiedeva atti conseguenti. O almeno sembrò che una conseguenza arrivasse, mentre le ripercussioni di un tale ambiente pagano si espandevano con sempre maggiore naturalezza. Eppure la stesura del *König Hirsch* ebbe per me un che di cospirativo. La musica molto sommersa e semplice che costituisce i primi schizzi fu il punto di partenza da cui si è sviluppata una partitura nel corso degli anni, con un lavoro irrequieto che mi occupava giorno dopo giorno e mese dopo mese, come nella stesura delle pagine di un diario dove si annotano osservazioni e riflessioni: ecco il suono squillante della banda la sera della festa di San Vito, mescolato al canto frenetico della processione, ecco a mezz'aria, insistenti e lascivi, i suoni acuti e tremolanti dei mandolini, ecco quelli più scuri delle chitarre riemergere dai secoli; ecco le infinite colorature e variazioni del vocio della strada, lo strepito pazzesco, il sommerso coro vocale, le grida terribili, le litanie, il sottile scampannello dell'Angelus. La città meridionale, Napoli nobilissima e gentilissima, con la sua umanità enigmatica che sembra di non poter capire mai; ma così deve essere, e la sua pantomima, la sua ritrosia sono già ispirazione, la sua meravigliosa vicinanza stimola una risposta. Essa travolge ogni splendido isolamento (forse inizialmente anche voluto).

Ho tentato di sviluppare uno stile vocale che, senza attingere troppo ai modelli disponibili, corrispondesse al concetto drammatico. Ogni interprete dovrebbe poter definire il suo profilo drammatico attraverso



il proprio "comportamento vocale" e i cantanti dovrebbero essere coloro che determinano senso ed espressione dell'opera. L'occuparsi delle questioni melodiche – che in sé non dovrebbe avere nulla di problematico se lo si considera un elemento imprescindibile della musica, soggetto a trasformazioni ed evoluzioni – ha sollevato alcune questioni stilistiche di asprezza inaspettata, non essendo più cosa pacifica nella musica della mia generazione. A questo si sono aggiunti problemi formali (tra l'altro, il libretto di Cramer richiedeva, non senza intenzione, finali della durata di oltre venti minuti), da risolversi in modo particolare a seconda del caso, mentre il desiderio prevalente era di mantenersi lontani, anche qui, dai modelli antichi e da quelli particolarmente recenti, specie dove erano più a portata di mano. Ogni "pezzo" (non ci sono pezzi chiusi nel senso tradizionale) ha la lunghezza di una scena, ogni scena è una forma che talvolta scorre liberamente come in sincronia automatica con il testo, altre volte è il risultato di una pianificazione oppure l'esito logico della costruzione della scena. Così, per esempio, il secondo atto è composto solo dalle seguenti parti sovrastrutturali: a) sogno in tre parti, b) musica da caccia, c) scena per tenore e ballerina, d) canzone, e) tre scene in un movimento (vivace, tempo 9/16), f) metamorfosi, g) finale <sup>2</sup>.

La grande orchestra è trattata in maniera diversa, per esempio, da *Boulevard Solitude*, dove piccoli gruppi di solisti determinano il quadro musicale all'interno di fragili figure timbriche. Qui è tutto energico e robusto, molto vivace, senza complimenti, come mi è tanto piaciuto in Bellini, nonostante io limiti a pochi determinati momenti il richiamo riconoscibile al suono della sua banda <sup>3</sup>. Nel momento in cui scrivo queste righe non ho ancora ascoltato l'esecuzione orchestrale del *König Hirsch*, ma qualcosa di quello che mi frullava in mente dovrebbe essere riuscito a realizzarsi e dal suo quadro sonoro ci si dovrebbe accorgere con chiarezza di quanto avventurosa e sconvolgente sia stata la crescita della partitura.

L'opera qui viene vista, in una certa misura, come il trasferimento diretto sul palcoscenico del cantare in strada; si capisce così come mai il pubblico italiano sospetti minimamente che l'opera sia qualcosa di artefatto, antiquato, aberrante, una cosa da riformare... È naturale e giusto dare rilievo, cantando, a momenti importanti della vita, ed è "realistico"! I problemi che sorgono per gli autori sono di natura puramente drammaturgica e, prima di ogni altra cosa, puramente musicale. Oggi, come da sempre, si aggiunge a questi problemi la conflittualità con il materiale, una conflittualità che potrebbe in fondo risolversi impegnandosi nell'affinare i mezzi con cui la comunicazione deve essere prodotta.

In ogni caso, l'esperienza della composizione seriale mi è tornata

molto utile. All'inizio dell'opera sono ancora riconoscibili rudimenti di un comportamento seriale che sembrano dinamizzare il suono ed il ritmo onde consentire al materiale una maggiore libertà. Temi o frammenti di temi, nella misura in cui riaffiorano, non hanno la funzione di motivi conduttori nel senso tradizionale ed entrano perciò solo indirettamente in rapporto con la vicenda scenica, ma un'analisi più attenta potrebbe forse scoprire e illuminare la dimensione delle affinità tematiche tra le melodie e il loro rapporto (talvolta ambivalente) con le vicende sceniche.

I prodigi che si succedono nella vicenda di *König Hirsch*, l'idea della metamorfosi, proposito di libertà che va oltre la sopportazione, la morte del tiranno, la pace; tutti questi motivi devono essere rappresentati senza la minima alterazione, senza parodiare né ricorrere a espedienti. Il lavoro non è pensato né come opera favolistica né come composizione fantastica, neanche come una commedia dell'arte in chiave contemporanea, sebbene possenga qualcosa di tutto questo. Definendolo "opera" si fa riferimento alla disciplina cui si aspirava. Lo scenario, ricco di eventi fantastici, si stacca nella parte iniziale dal realismo, che sta nelle intenzioni, per poi puntarvi con decisione verso la fine.

Tutto ciò che costituisce la musica e le ragioni per cui la si ama mi sono apparsi qui in una luce completamente nuova per bellezza e dimensioni. Il mio lavoro non può essere altro che un tentativo, sostenuto dal desiderio, di avvicinarmi il più possibile alla riscoperta della bellezza; un'aspirazione che sembra, tuttavia, tanto più allontanarsi quanto più della sua dimensione si riesce a cogliere con lo sguardo.

## Note

<sup>1</sup> «Quando l'uomo accorto capitò nella grande tempesta, si trovava in un grande veicolo e occupava molto spazio. Per prima cosa scese dal veicolo; per seconda cosa depose l'abito; per terza cosa si distese a terra. Così egli superò la tempesta nella dimensione più piccola di sé». *L'accordo*, in *Bertolt Brecht. Teatro*, vol. I, Torino, Einaudi 1974, p. 599 (trad. it. Paolo Chiarini).

<sup>2</sup> Questo prospetto si riferisce al testo originale.

<sup>3</sup> «Les souvenirs sont cors de chasse / dont meurt le bruit parmi le vent» (Guillaume Apollinaire).

## DER PRINZ VON HOMBURG

Hans Werner Henze

### *“Il Principe di Homburg”*

Il principe di Homburg, nostro cugino valoroso, giovane sonnambulo, uno che parla con lingue di fuoco, un Amleto tedesco, che gioca con la vita come con la morte: questo è l'eroe della mia nuova opera. Qualcuno si potrebbe stupire che abbia scelto questo soggetto. Forse esitano degli argomenti contrari. Chi legge questo lavoro o assiste alla sua rappresentazione con atteggiamento superficiale e nello “spirito del Reich millenario” lo accosterà all'esaltazione del militarismo e all'idea dell'obbedienza passiva, altri non riescono a scinderlo dal suo ambiente prussiano. C'è chi sostiene che musicare testi classici, trasferire i drammi letterari classici sul palcoscenico dell'opera sia un'operazione illegittima. Naturalmente sarebbe veramente seccante se con il tempo tutta la letteratura si trasformasse in opera. Ma ditemi chi mi potrebbe aver scritto un libretto migliore di quello del mio amico Heinrich von Kleist, dove nella lingua tedesca si trovano cose più splendide, maggiore libertà, naturalezza e pathos; sentimenti elevati che oggi nessuno vuole più promuovere, ma che la mia musica cercava! Sentimenti che penetrano in profondità la nostra coscienza contemporanea, essendo promossi da un uomo che potrebbe vivere o non vivere nel nostro mondo con la stessa facilità o difficoltà che trovò nel suo mondo, che nel nostro tempo avrebbe reazioni analoghe a quelle che ebbe nel suo tempo.

Che il mondo costruito da Kleist in questa sua opera debba astrarre dal “prussianesimo” è ben chiaro, ma mi sembra addirittura che essa ne astragga già dall'inizio. Il conflitto si dipana solo quasi per caso nel Brandeburgo, a causa dello sfondo storico peraltro liberamente variato da Kleist. Ma il contrasto tra la soggettività di un individuo e la ragione di Stato, la trasgressione della legge e dell'ordine, il tremore di un uomo di fronte alla violenza del potere costituito, il coraggio di contrapporsi a quel potere sono cose che potrebbe-



ro accadere anche oggi o essere accadute mille o duemila anni fa, a Sparta o Atene; conflitti del genere sono sempre esistiti e continuano ad esistere, non sono vincolati al Brandeburgo o al prussianesimo. Mi piace porre il tutto in relazione con la Grecia per la grazia e l'eleganza che questo collegamento suggerisce, e vorrei raffigurarmi questo Brandeburgo di Kleist come una dinastia dell'antichità contornata dalle aquile. Le statue dell'agorà e di Delfi ti osservano con i loro occhi divini e ti danno ragione: sono questi dei che il principe invoca, questo è il suo mondo, questa la sua atmosfera (forse perché la classicità indugia ancora nel Kleist distruttore del classicismo): elementi ludici nella scura ombra dell'Olimpo alto e luminoso, un gioco pericoloso con esplosioni inaspettate, emozioni piacevoli e ditirambiche.

Ma c'è un altro aspetto che mi sembra emergere dal testo di Kleist. Tutto quanto accade, il modo degli avvenimenti e la loro forma narrativa è affine all'universo espressivo di quel genere di opera italiana che ebbe il suo grande incremento all'inizio dell'Ottocento e dominò trionfalmente il secolo intero. La sua eco giunse anche alla Berlino di Kleist (come risulta pure dalle lettere di Heine). La mia curiosità per questa forma artistica stava subendo un nuovo impulso e il mio bisogno di misurarmi con essa era intensissimo quando feci la scelta del *Prinz von Homburg*. La malinconia angelica di Bellini, il brio scintillante di Rossini, la forte passionalità di Donizetti, il tutto raccolto e unificato in Verdi, questi ritmi robusti, questi coloriti intensi dell'orchestra, e nell'orecchio linee orizzontali ardenti chiamate melodie (e l'unità certa di questi "parametri" nel loro interagire): tutto ciò mi ha incantato da molto tempo. E anche i libretti grossolani ed ingenui, che tuttavia si possono amare e sui quali oggi è possibile ironizzare, autoironia verrebbe da dire, scoprendo che si tributa attenzione alla loro mera esistenza, queste presentazioni sballiate per "soft tunes and airs", per gli aspetti marionettistici: anch'essi hanno forza, fascino e un genere particolare di grandezza.

Ma ho divagato. Torniamo al *Prinz*: i due criteri che ho citato, la Grecia classica e il teatro lirico dell'Ottocento italiano, hanno funzionato solo da stimolo, da posizioni iniziali e punti di appoggio. Dato che questi criteri non sono connessi che indirettamente con il concetto di romanticismo tedesco e inoltre l'opera di Kleist ha per oggetto piuttosto un caso patologico che un eroe romantico, forse questa volta potrò scampare più facilmente da coloro che mi scagliano addosso il rimprovero di "romanticismo" (indifferentemente da ciò che intendano con questo termine) o me ne attribuiscono l'esercizio con atteggiamento di sufficienza. La luna nel *König Hirsch* non era romantica, era di carta, ideata dai clown, quella di *Undine* era un disco di cartone irradiato di luce a gas; la luna del

*Prinz von Homburg* è un raggio di riflettore sotto il quale un sonnambulo erra, si perde, si accapiglia con la vita nella cella della morte.

L'opera *Der Prinz von Homburg* si è realizzata per più di un motivo: accanto all'esigenza di affrontare con la musica un linguaggio così nobile ed elevato, mi attraeva e affascinava la figura del protagonista, dell'essere che conduce un'esistenza leggiadra tra visioni e sogni ad occhi aperti. E poi il divenire del dramma stesso, naturalmente, con le sue molteplici tensioni, gli stati d'animo che agiscono in profondità e si compenetrano, e infine anche – un formalismo – il luogo e il tempo dell'azione, che fanno pensare non arbitrariamente ai concerti brandeburghesi (a tal punto che Helmut Käutner, regista della prima esecuzione ad Amburgo, propose di chiamare l'opera *Brandenburgische Konzerte*) e al tempo di Kleist, che accanto a ribelli e ribellioni ha dato origine anche ad un nuovo stile operistico dal quale sono venuti moltissimi impulsi.

Per la musica ho scelto un organico strumentale in grado di dilatarsi dalle figurazioni più minute e vaporose in ampiezze ed altezze dinamiche. La sonorità fondamentale però è quella della musica da camera. Ogni scena prevede un raggruppamento strumentale ben definito, una forma stabilita, la trasposizione di forme in parte antiche (passacaglia, fuga, rondò) nelle nostre possibilità contemporanee. In questa nuova partitura predominano le forme contrappuntistiche, ma si è cercato di accoglierle interamente nella costruzione drammatica e di non lasciare che si affiancassero ad essa in maniera "concertante". Queste forme sono diventate dunque materiale da costruzione e dovrebbero perciò ispirare la parte scenica in modo minuzioso e continuo.

In questo senso, si giustifica anche il ricorso all'atmosfera sonora del primo melodramma italiano, prendendo le mosse dalla frugale essenzialità di opere come *Norma*, *Le Duc d'Albe* e *La Battaglia di Legnano*; non seguendo il percorso del rifacimento, ma quello di una interpretazione forse nuova di quel mondo delle forme che ci sembra oggi così fresco e salutare mentre tutto il resto appare "polveroso". Mi pareva di scorgere in quegli elementi dell'antico melodramma ed in quella suprema freschezza una possibilità straordinaria per sviluppare ulteriormente la problematica di quel soggetto di Kleist, di renderne chiara ed incisiva l'attualità riattizzando le ceneri di quell'antico incendio.

La preferenza che ho avuto negli ultimi anni per i valori verticali (come in *König Hirsch*, *Undine*, *Fünf neapolitanische Lieder*, *Nachtstücke und Arien*) rappresentava in fondo il tentativo di affrancare dal legame gravoso con l'espressionismo le tecniche recenti, che ne sono caratterizzate nella loro origine ed essenza, lo seguono pedisse-

quamente e lo richiamano di continuo. In tale contesto esse subiscono naturalmente modifiche di rilievo nella loro funzione e nelle loro valenze, al punto da doversi chiedere persino fin dove siano veramente la stessa cosa. Così alcuni "parametri" sono diventati in effetti inutilizzabili per il mio stile, nel mio linguaggio. Le composizioni che ho nominato manifestano gli sconfinamenti più marcati del mio linguaggio in territori che prima mi erano estranei, su cui però la febbre del sapere e un certo antiermetismo, e in primo luogo l'intenzione di toccare il fondo dei fenomeni formali e linguistici, mi hanno indotto ad indagare, compiere ricerche i cui risultati si delineano già con chiarezza in *Drei Dithyramben*, *Kammermusik 1958*, *Sonata per archi* e *Sonata per pianoforte* (1959).

Nel *Prinz von Homburg* tutto ciò è stato, per così dire, condensato. È stata anche raggiunta una maggiore "libertà", o ciò che intendo per libertà, forse in contrasto con altri: certamente non l'improvvisazione, ma l'indipendenza e la disponibilità a scelte anche al di fuori dei canoni costituiti. La cosa che mi ha occupato di più è stato, come già nei miei ultimi lavori, lo studio dei gradi di tensione all'interno di un processo orizzontale e del contrappunto connesso, e quindi anche delle linee tra di loro. Ma questo serve solo per reperire altri mezzi espressivi, per rendere possibile la rappresentazione di grazia e rigore, freddezza e ardore, per inventare formule per le euforie del principe sonnambulo, per poter intuire il suo linguaggio tenero e inflessibile, per la trasposizione di quel linguaggio in testo vocale e strumentale, la sua trasformazione in legature e accenti; per chiarire i rapporti tra noi e il "contesto temporale" del poeta suicida, per conciliare i suoi giambi con i suoni di oggi, i nostri suoni.

La musica non è scienza e la logica di una composizione è sovente lo specchio di un fatto vissuto, un incontro, un'esperienza, un patto; non di un montaggio. Sembra che incessantemente l'esistenza vegetativa della musica voli alta sopra le manifestazioni di alterità, inferiorità, musicologia, e il sondaggio dei segreti, i chiarimenti e le rivelazioni si svolgono, come nella vita del principe di Homburg, nel mondo onirico, non nel laboratorio. Non nell'ombra sfumata di un sogno ma nella veglia del sonnambulo, dove i fatti sono riconosciuti molto chiaramente senza poter essere chiamati con un nome diverso dal loro.

Il mio *Prinz von Homburg* contiene, con l'aiuto del poeta Kleist, un messaggio sul nostro presente, risponde a domande, ne pone e – trattandosi di teatro – non solo di materia puramente musicale, ma anche attorno alla nostra vita, al nostro tempo, alle realtà reali ed irreali della nostra epoca. È facoltà di ciascuno sentire o fingere di non udire questi messaggi, queste domande; che però esistono, e vogliono e possono essere percepiti.



Ingeborg Bachmann

*Nascita di un libretto*

Quando mi venne affidato il compito di trasformare il lavoro teatrale *Der Prinz von Homburg* in un libretto, io esitai.

Ammiravo e amavo Kleist, avevo già letto il *Prinz von Homburg*, ma l'avevo visto un'unica volta sul palcoscenico, a Parigi, in lingua francese, messo in scena da Jean Vilar: *Le Prince de Homburg*. Gérard Philipe gli conferiva splendore, trepidazione, umiltà. Egli parlava francese, era lontano dalla Prussia, dalla Germania. Si amava per forza il lavoro. Si poteva però continuare ad amarlo quando Brandeburgo era di nuovo Brandeburgo e quando si profilavano le peggiori associazioni provocate dal rimbombo dei cannoni che richiama in vita il Principe?

Appartenente ad una generazione che non solo diffidava del popolo che aveva abusato politicamente dei suoi classici, ma che diffidava anche dei poeti le cui opere si erano prestate ad essere sfruttate in tal senso, non riuscii a liberarmi dal pensiero di una poesia di Brecht "sul lavoro di Kleist *Der Prinz von Homburg*":

O Garten, künstlich in dem märkischen Sand!  
O Geistersehn in preussischblauer Nacht!  
O Held, von Todesfurcht ins Knien gebracht!  
Ausbund von Kriegerstolz und Knechtsverstand!

Rückgrat, zerbrochen mit dem Lorbeerstock!  
Du hast gesiegt, doch war's dir nicht befohlen.  
Ach, da umhalst nicht Nike dich. Dich holen  
Des Fürsten Büttel feixend in den Block.

So sehen wir ihn denn, der da gemeutert  
Durch Todesfurcht gereinigt und geläutert  
Mit Todesschweiss kalt unterm Siegeslaub.

Sein Degen ist noch neben ihm: in Stücken.  
Tot ist er nicht, doch liegt er auf dem Rücken  
Mit allen Feinden Brandeburgs im Staub <sup>1</sup>.

Ma Heinrich Heine, che in ugual maniera e in modo non meno appassionato era un nemico della mente asservita, dell'umanità e dell'orgoglio nazionale, aveva scritto, nel 1821, nelle Lettere di Berlino: «È stato stabilito ormai che l'opera teatrale di Kleist *Der Prinz von Homburg oder die Schlacht bei Fehrbellin* non apparirà sui nostri palcoscenici [...]». Quest'opera continua a rappresentare un

pomo della discordia nei nostri ambienti colti. In quanto a me, sono dell'avviso che è stato scritto per così dire dal genio della poesia in persona...!».

Ma che opera è mai questa per essere ritenuta colpevole contemporaneamente di spirito di asservimento e di spirito di libertà? Di quali forze vive, da cosa è caratterizzata la sua ambivalenza, e come possiamo infine comprenderla? Le spiegazioni ed i commenti sono sempre insufficienti e vorrei una cosa sola: che la nuova musica fosse in grado di interpretare il suo spirito in modo nuovo e corretto.

Esiste in questo dramma, le cui scene si svolgono tutte di notte (o al crepuscolo o all'alba) una suprema chiarezza e intelligenza, ottenuta con la costante, luminosa acutezza del linguaggio e con una libertà che senza dichiararsi esplicitamente si impone attraverso il linguaggio. In quest'opera non esiste – e credo non sia mai stato notato veramente – nessuna figura malvagia, nessun personaggio capace di bassezze, intrighi e infamie. Non esiste nessun “destino”, nessuna insidia e niente di inarrestabile. Così il Principe doveva apparirci il primo protagonista moderno non soggetto al destino e in grado di decidere da sé, solo di fronte a se stesso in un “mondo fragile” e perciò così vicino a noi; non è più un eroe, ma un Io complesso e sofferente al tempo stesso, un “uomo inesprimibile”, come Kleist definì se stesso, un sognatore, un sonnambulo, che diventa padrone di se stesso.

Tutti i personaggi dell'opera sono caratterizzati da una franchezza eccezionale, l'amico Hohenzollern, la Principessa elettrice, la sorprendente Principessa di Orange che ordina al suo reggimento di venire in città per liberare il Principe, gli ufficiali che tengono testa al Principe elettore. Tutti, e le loro azioni e parole ne sono continuamente testimoni, respirano un'aria di libertà che a noi appare naturale, che tuttavia, se ci pensiamo veramente, non è mai stata respirata in uno Stato.

Tale Stato è una visione ideale di Kleist. Ed il Gran Principe elettore che lo rappresenta è anch'esso una figura ideale, un sovrano che disprezza l'uso del potere e che considera con ironia i suoi ufficiali persuasi che la vittoria di Homburg sia la prova dell'aver agito in modo giusto. La sua tragica concezione della giustizia non ammette tale prova. Homburg, l'artefice di una vittoria sbagliata, si sottomette alla sentenza assurda perché comprende le premesse in base alle quali il Principe elettore la pronuncia – vale a dire una sentenza non scaturita dal potere e dalla crudeltà. Proprio nell'assurdità delle due decisioni, Principe elettore e Principe annientano il mondo eroico e le sue pretese illusorie.

Quel che nell'opera appare come esaltazione della legittimità, non è la glorificazione di quella legittimità (o diciamo piuttosto: illegitti-

mità) della quale abbiamo da sempre sofferto nei nostri paesi e che ha portato la Germania nell'abisso, ma una legittimità mai realizzata, attraverso la quale lo Stato potrebbe diventare ragionevole, la giustizia diventerebbe vivibile, la franchezza non sarebbe un rischio – una legittimità attraverso la quale diventerebbe impossibile tutto ciò che torturava Kleist: «Vuole davvero la verità? Lo Stato? Uno Stato non conosce altri vantaggi che quelli calcolabili in percentuali. Esso vuole applicare la verità».

E non dimentichiamo quel che lo stesso uomo scrisse: «Crebbe in me l'odio per il ceto militare in tal misura che gradualmente ero infastidito di dover contribuire al raggiungimento dei suoi scopi». Ma Kleist andò ancora oltre, disse che è impossibile essere contemporaneamente ufficiali e uomini. Ho paura che un simile autore non sarà mai popolare in Germania.

Una volta acquisito il coraggio di avvicinarmi a Kleist, non sapevo da dove attingere il coraggio per abbreviare o persino elaborare il testo. Abbiamo perso la spensieratezza con la quale nei tempi passati si riscrivevano, si tagliavano e si adattavano per un libretto le grandi opere poetiche (*Otello*, *Falstaff*). Furono necessarie lunghe meditazioni e molte persuasioni per calmare i miei scrupoli, per convincermi che il rispetto per un'opera importante non deve tramutarsi in una paralisi nei suoi confronti. L'indispensabile venne fatto, le piccole operazioni vennero compiute, con il desiderio di consegnare, il più illesa possibile, la poesia alla musica – non per l'uso, ma per una seconda vita nella musica e con la musica.

I propri punti di vista non sono di grande aiuto. Ma dallo scioglimento e dalla scomposizione delle scene, da una conoscenza sempre più intima della struttura, sì, dalla graduale formazione di una specie di radiografia risultò chiaramente in quali punti il testo permetteva una sintesi, dove erano possibili le abbreviazioni, dove era indicato un procedimento incalzante. Potevano essere mantenuti tutti gli splendidi monologhi, i più scarni e densi che si possono trovare nella nostra letteratura. Inevitabili però erano i seguenti cambiamenti: i personaggi secondari, soprattutto coloro che davano lo spunto, vennero a volte concentrati in un'unica persona; oppure, senza alterare il senso, un determinato testo veniva trasferito ad un'altra persona, o a "tutti", agli "ufficiali", o alle "dame". Le occasioni per le arie o per gli ensemble, e per i recitativi colleganti, talvolta si offrivano da sé, oppure venivano trovate. Più appariscente è l'introduzione di una nuova scena, nella quale il Principe, recandosi supplice al castello, per conferire con la Principessa elettrice, vede scavare la sua fossa dai becchini. Nell'originale, egli racconta questa scena alla Principessa elettrice, nell'opera la vediamo. Il testo è tratto dalla scena successiva con la Principessa: "Ahimé!



Lungo la via che mi condusse da te, / vidi spalancarsi la tomba al chiaro delle fiaccole...”.

Ci porterebbe troppo lontano elencare tutti i piccoli cambiamenti, ma anche quelli maggiori. Penso anche che durante la rappresentazione dovrebbe essere decisiva l'impressione, e perciò si dovrebbe aspettare per vedere se tali modifiche risultano accettabili.

Non ci sarebbe giustificazione per questo libretto se pretendesse di essere qualcosa a se stante. La giustificazione, se se ne può parlare, può scaturire unicamente dalla musica. Nel nuovo lavoro, nell'opera, il compositore libera il testo “elaborato” affinché assuma una nuova forma, una nuova integrità. Perciò considererei il mio lavoro come riuscito solo se venisse notato poco ed infine dimenticato.

Vorrei invece dire ancora qualcosa sul finale che mi ha richiesto il maggior tempo e ha comportato, fino all'ultimo, le maggiori difficoltà. Lo scrupolo verso il testo stesso e l'esigenza di modificarlo si presentavano simultaneamente. In principio tentai di comporre un finale con diversi punti del testo, per evitare la nota conclusione. (“Al campo! Al campo!/Alla battaglia!/Alla vittoria! Alla vittoria! In polvere con tutti i nemici di Brandeburgo!”). È questo finale che ha contribuito a promuovere il malinteso ed a far apparire Kleist ai superficiali quel poeta nazionale e patriottico che non è mai stato. Il finale originale tuttavia è rimasto, benché dubiti ancora che la soluzione sia quella giusta. È rimasto nella speranza che coloro che percepiscono il “genio della poesia stessa” col quale fu creato il lavoro, comprendano anche i punti chiave dell'opera. Coloro che comprendono, non si soffermeranno sull'apoteosi ingenua, scaturita dall'aspetto contingente dell'opera e pertanto superficiale, ma si immedesimeranno nelle parole dolorose di Natalie: “Ahimé, cos'è la grandezza dell'uomo, la gloria dell'uomo!”.

### Note

<sup>1</sup> O giardino artificiale sulle sabbie del Brandeburgo!/O nella notte bludiprussia spettrale visione!/O eroe messo in ginocchio dal terror della morte,/Orgoglio guerriero e intelletto di servo!/Spina dorsale spezzata con la verga di lauro!/Tu hai vinto, ma non hai eseguito l'ordine./Ah, Nike non ti abbraccia! E sogghignando/gli sbirri del principe ti portano in galera./Così vediamo lui, l'ammutinato,/dal terror della morte purificato,/freddo di sudore di morte sotto il serto trionfale./La sua spada è ancora a lui vicino:/in pezzi. Non è morto ma giace supino:/i nemici del Brandeburgo con lui nella polvere. *Bertolt Brecht. Poesie*, vol. II (1933-38), Torino, Einaudi 1977, pp. 80-1 (trad. it. Mario Carpitella).

## ELEGIE FÜR JUNGE LIEBENDE

Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

### *Il libretto*

Prima che il librettista possa pensare alla stesura del libretto, deve farsi un'idea del volume e dello stile dell'opera che il compositore s'immagina dal punto di vista musicale. Così, ancor prima che noi fossimo a conoscenza di altri dettagli, Henze ci disse che voleva scrivere un'"opera da camera" senza coro, per pochi interpreti e per una piccola orchestra ben differenziata timbricamente; desiderava inoltre un modello ed un'atmosfera che richiedessero suoni belli e delicati. Tale suo concetto fece sorgere in noi l'idea di immaginare cinque o sei persone tutte dominate da un'illusione diversa che, benché vivano nello stesso identico mondo, interpretano tale mondo e le azioni dei loro simili nel modo più svariato. La prima illusione che ci venne in mente era quella del passato, personificato da una figura simile alla signora Havisham nelle *Grandi speranze* di Dickens. Tale idea sopravvisse a tutte le nostre prove e ai nostri tentativi errati, trasformandosi in seguito in Hilda Mack, l'anziana signora che ha delle visioni. Poi, ci mettemmo alla ricerca di una giovane eroina, ed esaminammo l'idea di una cameriera che si fa passare per gran dama. Tale situazione doveva diventare interessante in quanto volevamo dimostrare che ella, pur essendo da un punto di vista sociale un'ingannatrice, era, dal punto di vista caratteriale, per la sua comprensione e la naturalezza del suo comportamento, veramente la gran dama che fingeva di essere. Era chiaro che un giovanotto di buona famiglia si dovesse innamorare di lei, e lei di lui. Piena d'amore per lui, ma cosciente del fatto che egli viveva in una illusione riguardante il suo status sociale, ella doveva sparire dopo un breve periodo di felicità in comune; e per rendere il tutto davvero drammatico, pensammo di attribuirle una malattia incurabile. Ella stessa non doveva saperlo, ma lo spettatore ne doveva essere informato. Per questo scopo si rese necessario un medico come persona d'azione, e perché allora il

giovanotto non doveva essere figlio del medico? In seguito l'idea della cameriera venne abbandonata, ma il medico e il figlio rimasero. Dal personaggio scomparso ci venne però l'impulso alla scelta del luogo nel quale ambientare l'azione del libretto. Un luogo di villeggiatura in montagna durante la bassa stagione ci sembrava l'ambiente più credibile ove una cameriera potesse fingersi con successo gran dama senza timore di essere scoperta; a prescindere dal fatto che tale luogo costituiva uno sfondo romantico ideale per un romanzo d'amore.

Essendo convinti che l'antica situazione del triangolo può sempre risultare interessante, decidemmo che il giovanotto, romantico ed ingenuo, doveva avere un rivale maturo, disinvolto e cinico. In accordo con il nostro tema generale, anch'egli doveva soffrire di un'idea fissa. Come potrebbe apparire, se egli fosse un grande attore la cui attitudine professionale potrebbe essere confrontata con quella da dilettante dell'eroina, e che come massima meta della sua vita agognasse alla parte del protagonista del *Manfred* di Byron? Ecco giustificata la sua permanenza nella locanda alpina che gli dovrà trasmettere l'atmosfera autentica.

Ciò si rivelò una via senza uscita, e presto ci trovammo completamente arenati. Qualsiasi cosa facessimo fare al nostro attore, non ci veniva in mente niente da potergli fare cantare. Un'ulteriore ostacolo era costituito dal fatto che da un lato risultavano dei vaghi rapporti fra le coppie (padre/figlio, giovane/ragazza, ragazza/attore), dall'altro però non esisteva nessuno schema di relazioni, nessun conflitto. In quale rapporto si poteva mettere per esempio il medico con l'attore oppure l'anziana signora pazza con uno qualsiasi degli altri personaggi? E senza schema non ci sono gli ensemble.

La soluzione venne quando ci rendemmo conto che l'antagonista più anziano, non importava chi sarebbe stato, doveva essere il protagonista del libretto, la figura cioè, con la quale tutti gli altri personaggi erano in rapporto ancora prima che si alzasse il sipario. Adesso eravamo in grado di porci due domande decisive: «Quali caratteristiche deve possedere un personaggio per dominare in un'opera sia dal punto di vista drammaturgico che da quello melodico?» e «Come deve essere un uomo di età matura che ha rapporti stretti contemporaneamente con una pazza vecchia signora, con una giovane ragazza e con un medico?».

Un grandioso aforisma di Hofmannsthal dice: «Cantare si avvicina al miracoloso: poiché è il dominio su qualcosa che altrimenti sarebbe solo uno strumento dell'egoismo – cioè la voce umana». Naturalmente ciò non significa che i cantanti siano modesti o che la figura ideale delle opere sia rappresentata da un santo. Significa piuttosto che un personaggio, quando lo ascoltiamo in un'opera, non solo canta come individuo in una determinata situazione, in un



determinato periodo, in un determinato luogo, per una propria causa, ma canta come rappresentante dell'intera umanità, dei morti, dei vivi e di coloro che non sono ancora nati. Perciò, quasi tutti i personaggi di successo delle opere sono una personificazione con colore locale di un qualsiasi mito, anche se sono individualizzati al massimo; sia le loro personalità, che le loro situazioni, sono espressione di un aspetto dell'esistenza umana, una condizione significativa, valida per tutti i tempi. Ciò significa, inoltre, che il canto come il balletto è un'arte virtuosa, un talento concesso a pochi. Di conseguenza anche una figura dell'opera, finché continua a cantare, trionferà sempre e non sarà mai sottomessa, indipendentemente da quali catastrofi le capitino. Tutte le sue azioni, anche la sua morte, sembrano essere l'espressione del suo volere: uno schiavo, una persona passiva che sopporta, non può cantare. Ci eravamo appena posti le suddette domande che già ne conoscevamo la risposta: il genio artistico del XIX e del primo XX secolo.

Qui siamo di fronte ad un vero mito; poiché l'assenza di identità tra il bene e il bello, tra il carattere dell'uomo e quello delle sue creazioni, è un aspetto permanente della condizione umana. L'argomento della *Elegia per giovani amanti* può essere sintetizzato in due versi di Yeats:

Lo spirito dell'uomo si deve decidere  
per la perfezione della vita o dell'opera.

Nella terminologia dell'estetica, quindi, l'esistenza personale dell'artista è secondaria; quel che conta è la sua creazione. Il genio artistico, com'era visto nel XIX secolo, faceva di questa premessa estetica un principio etico; in altre parole, esso aveva la pretesa di essere rappresentante della forma massima, più autentica, della vita umana. Se si accetta tale pretesa, ne risulta che il genio artistico considera un dovere sacrosanto subordinare l'ambiente totalmente a se stesso se tale sfruttamento promuove la sua opera, e sacrificarlo se la sua presenza è d'impedimento al suo creare.

Dopo che il nostro artista aveva assunto una forma, si aprì anche una via per la costruzione di un conflitto: non dovevamo far altro che pensare ai vari motivi per cui egli sarebbe dipeso dagli altri – per ispirarlo, per fargli trovare conforto presso la sua creatura, per mantenerlo in buona salute, ecc. – ed avevamo uno schema dei rapporti. La nostra ambizione durante la preparazione del libretto mirava a sapere in che misura dramma psicologico e definizione dei caratteri si possano conciliare con le convenzioni del mezzo drammatico musicale, ed i grandi antenati la cui benedizione implorammo costantemente erano Ibsen e Hofmannsthal.

La rappresentazione drammatica di un genio artistico fa sorgere

una serie di problemi. Per esempio è impossibile rappresentare un grande poeta in un dramma recitato in versi poiché, anche se lo scrittore stesso è un grande poeta, l'unica poesia che è capace di scrivere è la propria. Quindi per l'ascoltatore è impossibile distinguere fra i versi che egli fa dire al suo eroe come personaggio del dramma e quelli che gli fa declamare come prova del suo messaggio poetico. Per lo stesso motivo si vieta anche la rappresentazione di un grande compositore nell'opera. Il nostro eroe, Gregor Mittenhofer, è un grande poeta. Durante tutto lo svolgimento dell'opera egli lavora su una poesia; per concluderla, egli assassina moralmente due persone e spezza il cuore di una terza. Se poi alla fine lo spettatore non è convinto del fatto che si è creata una poesia veramente buona, l'intero scopo etico e drammatico dell'opera è sbagliato. Siamo dell'avviso che tale convinzione può essere evocata attraverso la rappresentazione della poesia con un altro mezzo artistico – come persona, Mittenhofer canta parole; come poeta rimane muto, e la sua poesia trova rappresentazione nel suono dell'orchestra e nella vocalizzazione astratta.

Il genio artistico non è solo un mito del XIX e dei primi anni del XX secolo, ma anche un mito europeo, ed i due centri della cultura europea di quell'epoca erano Vienna e Parigi. Perciò pensavamo che il nostro eroe dovesse avere un rapporto con una di queste due città, e per inclinazione personale preferimmo Vienna. Credo non sia necessario precisare che non consideriamo il suo comportamento vergognoso come una caratteristica austriaca. In verità, le uniche cose che gli eventi storici stimolarono in noi erano tratte dalla vita di un poeta che scrisse in inglese. Rimanga innominato.

Chester Kallman

### *Un commento personale*

Esclusi i casi in cui un compositore d'opera è ossessionato dalla sua missione artistica – come per esempio Wagner – molto probabilmente non è saggio scriversi personalmente i libretti. Naturalmente sarà inevitabile che nasca un attrito fra il libretto e la sua messa in musica, se il libretto non proviene dal compositore. Ma se la collaborazione è fertile, si può presumere che tale attrito generi un fuoco che illumina sia le parole che la musica. Prendiamo un esempio classico: *Don Giovanni*. È evidente che Da Ponte, avendo probabilmente in testa il trattamento del soggetto di Molière, aveva intenzione di scrivere una farsa leggera, moralizzante, mentre Mozart non condi-

videva tale intenzione. Nell'intera opera, la sua musica demoniaca conferisce persino alle più farsesche situazioni uno scopo ed un peso che spesso sono in palese contraddizione con le intenzioni del testo. Il risultato non può certamente essere considerato come una cattiva messa in musica; esso è invece un profondo e spontaneo rilevamento dell'intenso sentimento che la frivolezza del *Don Giovanni* mostra esteriormente.

Naturalmente questo non deve significare che il librettista ed il compositore debbano muoversi fin dall'inizio assolutamente in due direzioni diverse. Se non fosse esistita una simpatia artistica, o di qualunque altro genere, fra Da Ponte e Mozart, la loro collaborazione sarebbe stata per lo meno difficile, se non addirittura impossibile. Certamente Auden ed io non avremmo mai auspicato nessuna collaborazione con Henze, se non l'avessimo stimato personalmente e non avessimo ammirato il suo talento come compositore. Non è esagerato affermare che quest'opera rappresenta quasi perfettamente il risultato di questa simpatia. Forse è anche questo il motivo per cui abbiamo scritto un'opera il cui protagonista è un uomo creativo.

È altresì evidente che questa collaborazione era basata sulla nostra affinità rispetto a certe questioni, e convinzioni, artistiche. A queste convinzioni appartiene anche la credenza nelle convenzioni formali dell'opera, legata con quelle secondo le quali ogni situazione drammatica deve avere le sue proprie forme sulla base di tali convenzioni. Tutti coloro che hanno riflettuto sulla storia del teatro dell'opera, riconosceranno chiaramente – a prescindere da quali influssi diretti siano diventati importanti per la composizione della *Elegia per giovani amanti* – che l'influsso di un compositore, che tutt'e tre veneravamo, era necessariamente quello dominante. Durante la collaborazione non abbiamo mai menzionato il suo nome; non era affatto necessario, perché era costantemente presente.

Adesso che la musica è composta e che le nostre sillabe, parole, frasi, versi e situazioni sono state rimodellate da essa, tale influsso innominato è chiaramente palese. Alle nostre strutture di parole in cui i caratteri sono descritti attraverso determinate forme prosodiche appartenenti al singolo, Henze ha accostato una musica in cui con ogni carattere viene coordinato uno strumento ad esso destinato, ed un timbro orchestrale pensato per il suo mondo. In tal modo, ogni incontro drammatico dei personaggi è adatto a generare tensioni formali – quindi puramente musicali – senza che esse debbano essere introdotte artificialmente, cioè, in un certo senso, dall'esterno. La molteplicità di colori e di forme che in questa maniera diventa possibile dovrebbe essere facilmente ascoltabile e riconoscibile senza che si rendano necessarie ulteriori analisi musicali. Con ciò non voglio dire che una tale analisi, come anche un ascolto più frequente



ed approfondito, non scoprono altri dettagli formali; vorrei solo dire che tali analisi qui sono superflue e potrebbero eventualmente persino impedire il piacere diretto che noi tre vorremmo offrire.

A questo punto rimangono solo due cose da dire o da spiegare: primo, che l'interpretazione strumentale dei personaggi, come l'ho descritta vagamente sopra, è una tecnica che ha già usato Verdi nel *Nabucco*, e che così come è stata ricercata e sviluppata nel presente caso, non ha nulla a che fare con la tecnica del motivo conduttore. Ciò diventa senz'altro chiaro durante l'ascolto della *Elegia*. Secondo, una parola sul conflitto fra libretto e messa in musica, del quale ho parlato inizialmente. Bene, la messa in musica di Henze e la distribuzione dell'accento su alcune nostre scene erano una sorpresa per noi. A prescindere dalla simpatia che ci univa, egli non è né Auden, né Kallman, ma interamente Henze, e se ci ha meravigliati ed a volte persino choccati, è altrettanto vero che ha illuminato fasi della nostra opera in misura anche per noi sorprendente. Questo sarà – così speriamo – convincentemente percettibile nelle rappresentazioni.

Hans Werner Henze

*Una spiegazione sulla "Elegie für junge Liebende"*

Con l'esperienza di tre esecuzioni precedenti (a Schwetzingen, Zurigo e Glyndebourne), l'*Elegie für junge Liebende* va adesso in scena sul palcoscenico dove è stata provata la prima volta. Le reazioni a questo lavoro hanno oscillato in direzioni diametralmente opposte, come abbiamo visto nel frattempo, e sono emersi giudizi in forte contraddizione fra di loro. Se quest'opera è stata tacciata di non coinvolgere il cuore ma i nervi del pubblico, e in tal misura da turbare se non fare impazzire, o se l'applauso riscosso da questo lavoro è stato assunto come sintomo del decadimento del teatro e del suo pubblico, o se si è supposto che il manicomio sia stato la fonte d'ispirazione degli autori sospettosi verso ciò che è spiritualmente sano (per quanto questo concetto significhi), altrove si dice che quest'opera ha esaltato il libretto come opera d'arte o ancora che siamo in presenza della realizzazione di un linguaggio musicale proprio, giunto qui all'ultima sua manifestazione. Infine la critica francese afferma amichevolmente – come a compensare il rimprovero di non aver lavorato anche questa volta in base a un ricettario e di aver lasciato ancora una volta senza risposta la domanda "quo vadis?", che evidentemente tormenta l'amante della musica – che l'*Elegie*

rappresenta l'eccezione alla regola secondo cui i drammi imperniati sui "suicidi alpini" generano di rado buona letteratura e ancora più raramente buona musica.

Poiché quest'opera va in scena nella traduzione tedesca del testo – della quale anch'io porto la responsabilità – vorrei presentare i miei librettisti non tedeschi in modo un po' più circostanziato di quanto essi stessi abbiano ritenuto necessario. In verità per W. H. Auden, poeta illustre e professore di poetica a Oxford, non c'è bisogno di dilungarsi sullo stile, che da tre decenni significa qualcosa nel mondo della letteratura. La sua particolarità di sapersi districare nel rapporto conflittuale tra gergo e lingua colta, la destrezza nell'uso di un patrimonio intellettuale inconsueto (che equivale alla possibilità di decifrare la realtà su base quasi matematica), in breve ciò che Stravinsky ha detto di lui, essere cioè un genio che gioca con l'arte poetica: tutto questo può essere accettato o respinto ma, nella sua dimensione indipendente e risoluta, relega in secondo piano l'importanza dei giudizi di valore.

Un uomo come Auden non affiderà alla carta senza un buon motivo le banalità di cui sembra essere punteggiata l'*Elegie*. La risata che viene suscitata da un'ironia, un'insulsaggine, una cattiveria, da un umorismo non precisamente sottile, ha la sua funzione drammatica: in effetti si produce sempre dove la si aspetta di meno, dove la soavità di un passo altererebbe il carattere profondamente serio della composizione e ne farebbe travisare la forma. La commozione non è ammessa, è contrastata con asprezza o dispersa da una battuta di spirito. Sembrerebbe dunque una tecnica, un rigido procedimento. D'altra parte la situazione non è così palese come sembra e l'univoco è certamente ambiguo; qualcosa è taciuto, ma è possibile continuare a pensare dopo che il testo si interrompe – e, per esempio, dai *tomorrows* del secondo atto passa direttamente al monologo di Macbeth, che inizia con le stesse parole – e intrecciare associazioni con il povero attore e la favola raccontata da un buffone, piena di suono e furore...

Durante la composizione fui favorito dalla sapiente costruzione del libretto. Quasi tutta l'essenza della trama è contenuta nel primo atto, in modo da consentire al secondo di svolgersi con esecuzioni d'insieme e far compiere le catastrofi che vi hanno origine solamente nel terzo atto. Ma da altre parti meno qualificate la costruzione intelligente del libretto è stata considerata infima sul piano etico e artisticamente sospetta, e recepitata come penosa. Come se ogni libretto decente non contenesse una buona parte di struttura, come se non appartenesse all'essenza dell'opera una trasformazione al suo interno dell'improbabile in probabile, della finzione nella verità più autentica, dell'artificio in natura. L'opera è una forma artificiale, né più né

meno di un quartetto d'archi o di una sonata per pianoforte, e il palcoscenico è solo l'occhio aperto della partitura.

Auden e Kallman (la partecipazione di quest'ultimo al lavoro è stata di grande rilievo: sue sono una parte delle idee e porzioni considerevoli del testo) amano la forma artistica chiamata opera e Auden crede che solo una sorta di egoismo possa trattenere uno scrittore dall'accettare il ruolo subordinato di librettista e preferisce l'opera ad ogni dramma in versi, persino se scritto da lui stesso. Egli afferma addirittura: «lo scrittore deve essere persuaso che l'opera offre possibilità precluse al dramma, e che proprio queste possibilità hanno maggior valore di tutto ciò di cui il dramma è capace».

Nonostante l'amore per l'opera italiana del XIX secolo, estrinsecato dalle scene, dal genere della costruzione degli ensemble, persino dall'imitazione dei metri di Felice Romani (le visioni di Hilda Mack sono modellate sulle strofe della scena di follia in *Lucia di Lammermoor*), sono stati introdotti parecchi elementi nuovi: ci sono i rintocchi dell'orologio, che scandiscono il tempo e rappresentano del pari l'ossessione del protagonista verso il tempo, e la fine o l'inizio di una situazione determinante; sono, per così dire, colpi e rumori al confine tra musica e silenzio, parlato sovrapposto al rumore o alla musica. In alcuni punti i rintocchi dell'orologio sono sostituiti da altri suoni realistici, per l'esattezza ogni volta che si manifesta il caos: ad esempio, il fischio di locomotiva che sottolinea la comparsa fatale di Toni Reischmann; nel secondo atto, il campanaccio da mucche che accompagna un'alticcia Hilda Mack, facendo decrescere la tensione drammatica al momento del culmine del conflitto umano; nel terzo atto, il fracasso metallico di un oggetto pesante che cade al suolo nell'attimo in cui Mittenhofer pronuncia la sua menzogna mortale. In questo stesso istante l'orologio si ferma, e verrà rimesso in moto solo molto più tardi da Caroline, diventata frattanto essa stessa un meccanismo ad orologeria.

Anche la strumentazione è stata sviluppata con queste cineserie, con la segreta intenzione di creare un rapporto tra il concetto meccanico di tempo, simbolizzato dall'orologio, e l'eternità, rappresentata dal ghiacciaio, massa cristallina che segue una propria scala del tempo e domina non solo la scena, ma anche l'animo degli individui che vivono alla sua ombra. Ad essi sono attribuiti gli "a solo" strumentali obbligati, che rappresentano per così dire su altro livello gli stati d'animo raffigurati nelle linee vocali. Il resto dell'orchestra, in particolare gli strumenti a percussione, funge da "concerto grosso" con lo scopo di creare l'"atmosfera", lo sfondo per i cardiogrammi strumentali.

Sospettare della grandezza implicita di Mittenhofer (come pure è accaduto) equivale alla pedanteria di chi consideri l'elenco di Lepo-



rello un'esagerazione scandalosa e giudichi le arti di seduzione di Don Giovanni solo in base alle manifestazioni del suo libertinaggio visibili sul palcoscenico. Infatti, oltre a informazioni sulla trama e il dialogo, l'*Elegie* contiene diverse indicazioni inequivocabili sulla forza reale della personalità di Mittenhofer (e della sua reputazione). Per esempio egli riesce a riconquistare la sua amata, semplicemente parlando di sé, e quando rinuncerà a lei a vantaggio del più giovane amante – sia pure per procurarsi una buona uscita di scena – gli sarà sufficiente parlare del lavoro al quale si sta dedicando per riavere tutti in suo potere e riprendere il controllo della situazione. E nulla potrebbe indurre la contessa Kirchstetten a salvare i giovani amanti dalla morte in montagna se per far ciò è necessario smentire e contraddire il maestro Mittenhofer. Ma non di questo si tratta, bensì della rappresentazione del ballo maligno di San Vito, del furore creativo; si tratta del conflitto senza fine tra il soggetto creativo e il mondo che lo circonda, della misurazione di questi territori mortali, più spesso odiosi e tragici che felici, che, dalle meditazioni di Giordano Bruno in poi, impegnano ininterrottamente la letteratura e la filosofia, ed in quest'opera vengono esibiti sullo sfondo della cultura della colpa che permea il nostro pensiero cristiano ed europeo moderno.

E se nessun monologo ci fa conoscere i sentimenti autentici del "maestro" e l'unica rappresentazione della sua attività poetica (quantunque al di fuori della scena) è di un grottesco volto al male, non si tratta di un'assenza ma della dissimulazione di cose di cui non si parla, su cui si deve tacere. Alla fine cessano le parole e resta la musica, l'unica arte che, come dice Auden, non è nella condizione di condannare o giudicare, e può per questo versare l'indulgenza sugli uomini come se fosse vino.

## DER JUNGE LORD

Fedele D'Amico

*Henze e l'orologio*

La spinta a scrivere un'opera comica nacque in Henze nel 1963, come contraccolpo alla serie di impegni di senso opposto, molto nutrita, che l'aveva occupato negli ultimi tempi. Pensò a *Pene d'amor perdute* di Shakespeare e del libretto incaricò Ingeborg Bachmann, che già più volte aveva collaborato con lui. Ma la Bachmann, dopo mesi di inazione, si decise a comunicargli le sue perplessità; e infine lo persuase ad un altro soggetto, che traeva lo spunto da una novella di Wilhelm Hauff: *Il giovane inglese*, compresa nel ciclo *Lo sceicco d'Alessandria e i suoi schiavi*. Il libretto fu steso in poche settimane, sì che Henze nel gennaio '64 poté cominciare la composizione per portarla a termine, orchestrazione compresa, in agosto. Neanche otto mesi dopo, il 7 aprile di quest'anno, la nuova opera è andata in scena alla Deutsche Oper di Berlino che l'aveva commissionata, direttore Christoph von Dohnányi, regista Gustav Rudolf Sellner, scene e costumi di Filippo Sanjust: con successo strepitoso. Nel maggio è stata allestita anche al Württembergisches Staatstheater di Stoccarda, in settembre allo Staatstheater di Kassel, ai primi del '66 lo sarà al Landestheater di Hannover e alle Städtische Bühnen di Colonia: meno d'un anno dunque le sarà bastato, per entrare nel repertorio di cinque teatri tedeschi.

Quella del nostro teatro, dove si dà in versione italiana, è la sua prima rappresentazione all'estero. E in un allestimento destinato a circolare: passerà al Teatro Massimo di Palermo nella stagione in corso, probabilmente ad altri in quella ventura.

Un testo come quello del *Giovane Lord* è certo una novità nella produzione di Henze. E tuttavia questa novità non sorprende; perché nonostante la sua giovane età (è nato in Vestfalia nel 1926, non ha ancora quarant'anni) Henze ha già dietro di sé uno stato di servizio

talmente multicolore da render plausibili svolte d'ogni genere. Assai più può sorprendere, almeno a prima vista, che un tale testo sia opera di Ingeborg Bachmann.

Coetanea di Henze, la scrittrice austriaca si rivelò nel 1953 con *Die gestundete Zeit* (*La proroga del tempo*), un volume di versi che la collocò di colpo in primissima fila fra i poeti di lingua tedesca del dopoguerra, con un successo che una seconda raccolta, *Anrufung der Grossen Bären* (*Richiamo dell'Orsa Maggiore*, 1956) confermò vivamente, e che il volume di novelle *Das dreissigste Jahr* (*Il trentesimo anno*, da poco accessibile anche in italiano, editore Feltrinelli) ha ancora ampliato. Ma né queste né le altre opere della Bachmann (due radiodrammi e un ciclo di lezioni sulla "letteratura come utopia", oltre alle collaborazioni con Henze) lasciavano sospettare un *Giovane Lord*, che col tema essenziale e immutabile della sua poesia non ha molto a che fare.

Questo tema è infatti in una dialettica per definizione insolubile fra l'aspirazione dell'uomo a una libertà incondizionata, a una continua reinvenzione di se stesso, e la sua fatale ricaduta nelle maglie d'un vivere precostituito: dialettica tragica, ma in cui pure esplodono ogni tanto, con la brevità della folgore, paradossali ottimismo, affascinanti prospettive di realtà positive. Tutt'altro è il *Giovane Lord*; il quale parte da una novella che, nel suo umorismo ragionevole, è esempio tipico di quel romanticismo Biedermeier di cui il giovane Hauff (giovane in assoluto, ché morì pochi giorni prima di toccare i venticinque anni, nel 1827) fu ai suoi tempi uno dei rappresentanti più applauditi. Naturalmente il testo della Bachmann non è semplice traduzione teatrale della novella, reca innovazioni essenziali: basti dire che in Hauff non c'è storia d'amore, non c'è Luise, né Wilhelm; per tacere di tante altre trovate, a cominciare da quella dell'inglese che non parla se non per bocca del segretario. Ed evidentemente il rifacimento della Bachmann ne aguzza le punte satiriche; ma non più che tanto: nella sua presa in giro del provinciale tedesco estasiato di fronte alle maniere del creduto Lord non è a conti fatti alcuna cattiveria, alcun vero sarcasmo.

Comunque, ciò che in questa lieta vacanza della scrittrice ha sorpreso di più è stata la sua bravura propriamente teatrale: vogliamo dire la perfezione con cui ha saputo sceneggiare in funzione della musica, o per essere esatti dell'"opera". Giacché appunto di opera si tratta, nel senso più tradizionale cioè antiwagneriano del termine: qualcosa dunque di ben eterogeneo ai modi in cui uno scrittore avvezzo a pensare in termini autonomi può concepire un dramma.

E tuttavia un addentellato fra questa riuscita così brillante e la Bachmann maggiore ci dev'essere; e va forse cercato in quella chiarezza formale, di tipo tradizionale anzi classico, che non pochi critici



hanno rilevato dietro le più moderne ambiguità e metamorfosi e dissolvenze della sua poesia e narrativa.

Dunque Henze non aveva ancora scritto un'opera comica prima del *Giovane Lord*; né un'opera così apertamente ispirata, almeno per alcuni aspetti, a una tradizione italiana (per quanto egli ritenga in buonissima fede di essersi rifatto, nel suo *Prinz von Homburg* che è del '58, addirittura a Bellini). Eppure che a questo sarebbe un giorno arrivato, era facile profetarlo. Il suo fare prodigo ed estroverso, anche negl'impegni più oscuri, la sua irresistibile inclinazione al virtuosismo e al capriccio, dovevano portarlo una volta o l'altra all'opera comica. Che d'altro canto nel suo gusto fossero forti tentazioni extragermaniche si poteva scorgere fin dai suoi inizi. Già gli stravinskismi che contaminarono l'impianto espressionista di certi suoi lavori giovanili parlano abbastanza chiaro. Anche più chiaro parla il fatto che fin dal '48, visto uno spettacolo del Sadler's Wells Ballet, Henze componesse subito una partitura di balletto classico, e nei tre anni successivi si mettesse a dirigere una compagnia di balletti, appunto nell'intento di appoggiare quello stile, allora universalmente riprovato in Germania (il che doveva sbocciare più tardi nel balletto in tre atti *Undine*, uno dei più grossi successi del teatro musicale del dopoguerra). Altrettanto chiara la decisione, presa nel '52 e non più ritrattata, di stabilirsi in Italia (decisione imitata anni dopo, sia detto per inciso, dalla Bachmann; che appunto nel '52, cioè quand'era ancora sconosciuta, aveva cominciato a lavorare per Henze con il libretto del balletto *L'idiota*).

Ma una terza novità sarebbe in quest'opera: il ritorno alla tonalità. Anche questa, dicono, prevedibile, data la strada imboccata da Henze negli ultimi anni; sarebbe dunque, il *Giovane Lord*, l'ultim'atto di quel suo "tradimento dell'avanguardia" contro il quale tanti indici ammonitori s'erano già levati?

In realtà, nell'allarmante quantità di partiture che Henze ha febbrilmente accumulato in meno di vent'anni, ognuno può scegliere, ammirare e rifiutare secondo i gusti; ma su un punto si dovrebbe essere d'accordo: che poiché avanguardia oggi significa marcia implacabile verso la revoca di tutti i nessi sintattici del linguaggio musicale, Henze all'avanguardia non appartenne mai, e non si vede perciò in che senso potrebbe averla un bel giorno "tradita". D'altro canto dovrebbe ormai essere pacifico che i confini fra "atonale" e "tonale" sono assai meno netti di quanto si finga di credere. Perché "atonalità" non significa scomparsa di significato tonale ma soltanto polivalenza, ambiguità tonale; la quale sarà più o meno pronunciata, secondo i casi. Credere dunque che la musica di Schoenberg non

significchi tonalmente piú nulla è un'ingenuità altrettanto commovente quanto quella inversa di chi, sentendo tanto parlare di "tonalità" a proposito dell'ultimo Henze, s'immaginasse il linguaggio del *Giovane Lord* identico, o poco meno, a quello d'un'opera ottocentesca.

Senza dubbio il *Giovane Lord* è fuori dell'avanguardia anche piú di tante altre cose di Henze, forse di tutte; senza dubbio accoglie strutture, ritmi, procedimenti, che vengono piú o meno direttamente dall'opera buffa classica, o dall'opera comica precedente al Diluvio (da *Falstaff* a *Gianni Schicchi* al *Cavaliere della rosa*). Ed è anche vero che contrariamente al comico, per esempio, di Stravinsky, questo di Henze prescinde dalla parodia stilistica, si abbandona a una verve piú diretta. Ma da questo a immaginare un'opera ottocentesca, cioè stile tonalmente univoco e ambiente e personaggi disegnati a tutto tondo, ci corre. Molto c'è in quest'opera di univoco, di esatto: tanto quanto basta ad avviare la caratterizzazione dei vari tipi di personaggi, e delle principali situazioni, e soprattutto a mandare avanti la vicenda in un calcolo di ombre e luci, di pieni e vuoti, praticamente infallibile e perfettamente "chiaro". Non per questo Henze dimentica la sua componente berghiana, non per questo reprime quelle smaniose trame polivocali che sono una costante delle sue partiture, e la cui origine è certo nei filiformi deliri di *Lulu*. Al centro di quella definitoria chiarezza è poi, quasi sempre, un che di sfuggente, di cancellato. Figure in movimento si presentano dinanzi a noi, identificabili; ma non di rado è nella loro fisionomia qualcosa di inafferrabile, come se l'artefice, dopo averle create, avesse deliberato di celarcene lo sguardo diretto, o comunque qualche tratto essenziale. Qualche volta questo effetto è raggiunto dalla relativa indistinzione melodica del loro canto, qualche altra attraverso la corrosione che volubili arabeschi strumentali, pieni di sfaccettature politonalità, operano ai margini di un canto, invece, tematicamente ben definito. Particolarmente impressionante è il caso di alcuni concertati, dove la presenza di certi personaggi nell'insieme emerge solo per virtù del rispettivo timbro vocale definito in un registro appropriato, non per le note che intonano; ed è come se "vedessimo" il loro eloquio, senza intenderlo. La velocità stessa di questa partitura tende a sfumare i richiami tematici di cui è pur costituita, a evitare di sottolinearli.

In tale dialettica è la "modernità" di quest'opera; in questo suo insinuare una lieve vertigine, un turbamento, qualche volta addirittura un sospetto d'inesistenza in un contesto, invece, solidamente definito e qualificato da una ilarità che vorrebbe lasciarsi godere in quanto tale, cioè bene al disopra delle sue occasioni satiriche. Appunto perciò questa ilarità può arrivare a gonfiarsi, nell'ultima scena, a una sorta di sgomento.

«Un capolavoro, ma fa girare l'orologio all'indietro»: così ci ha risposto qualche mese fa, tristemente, un insigne critico musicale tedesco a cui avevamo chiesto che pensasse di quest'opera. Se il *Giovane Lord* sia o non sia un capolavoro, non sta all'estensore di questa nota decidere; gli sia però lecito osservare che se per esserlo avesse davvero invertito il senso dell'orologio, tanto peggio per l'orologio.

Ingeborg Bachmann

*Il libretto del "Giovane Lord"*

Fu nel gennaio 1956, durante la prova generale della ripresa della *Traviata* messa in scena da Luchino Visconti, in un palco gelido e scricchiolante, dunque nello spazio di poche ore durante le quali credo che sulla pioggia milanese si levasse l'arcobaleno, che salutammo la resurrezione dell'opera italiana. Fu in quelle poche ore che il mio atteggiamento verso l'opera lirica – fino allora oscillante, temo, fra la condiscendenza e l'indifferenza – entrò in crisi, fino a capovolgersi in un interesse ossessivo per questa forma d'arte, in un durevole impegno di considerarla di nuovo, e infine comprenderla. L'anno stesso tentai di scrivere un libretto per Hans Werner Henze. Fu un fallimento del quale sarebbe difficile immaginarne uno più lamentevole; e per allora non riuscii a spiegarmi perché uno scrittore possa non riuscire là dove tanti scribacchini (non parlo di un Da Ponte, di un Boito, di uno Hofmannsthal) sono pur riusciti.

Un libretto originale (non dico la riduzione o semplice trasposizione di un dramma preesistente) non è neanche un figliastro della letteratura, non riceve dalla letteratura alcun diritto né può misurarsi sulle sue categorie (perciò è poco studiato): se ne può discutere soltanto con il compositore. La speciale e ingloriosa posizione del libretto (che neanche Hofmannsthal riuscì a superare, e comunque non a vantaggio dell'opera) sta appunto in questo: che a nessuno verrebbe in mente di scrivere un libretto come si possono scrivere drammi, romanzi o poesie, cioè sulla propria responsabilità e senza un incarico vincolante. Un libretto si scrive soltanto per un dato compositore e la sua musica, cercando d'indovinare la strada di questa musica e le sue capacità attuali o potenziali. Il che richiede anzitutto sottomissione, e qualche volta astuzia, comunque sudditanza del proprio lavoro al solo lavoro importante, che è quello del compositore. Perché ciò che va offerto e presentato al pubblico è appunto questo; e ogni strabismo verso un'autonomia del libretto,



verso una sua "proprietà letteraria", trova in sé il suo castigo. (Nel mio primo libretto scambiai arie con poesie, recitativi con dialoghi, eccetera).

È certo possibile produrre prosa e poesia senza orientarsi sulla letteratura esistente; ma scrivere un libretto utilizzabile senza avere studiato il fenomeno opera mi pare impossibile. E per studio non intendo nulla di quello che abitualmente si ritiene oggetto di studio o d'apprendimento, bensì l'osservazione dei dati del mestiere: il trattamento del tempo, la condotta delle voci, il procedere delle scene, la costituzione di punti di riposo – sempre in funzione della sopportabilità, della capacità respiratoria della musica.

Secondo me nello scrivere per l'opera il punto più accattivante e insieme più difficile è nelle sovrapposizioni di testi diversi, cioè nel decorso simultaneo di frammenti verbali fra loro contraddittori, o variati, o coincidenti. Il fatto che i personaggi, dal duetto al pezzo d'insieme, così spesso prendano la parola non già uno dopo l'altro ma l'uno contro o accanto all'altro, è per lo scrittore una delle qualità più stimolanti dell'opera. Apparentemente questa è un'astrusità, un totale artificio; invece è precisamente il punto in cui il teatro lirico segna una superiorità. Perché nella vita o anche sul teatro di prosa il fatto che gli uomini non cedano a questo, ch'è uno degli impulsi più elementari (non surrogabile da nessun monologo interiore), è frutto d'un divieto; che invece lo risolvano nella parola è procedimento più adeguato al loro stato che non quello di manifestare il proprio consenso o dissenso dopo un'attesa. Lo stato più artificiale è piuttosto questo, il che vuol dire che l'opera, molto ingegnosamente, restituisce alla natura i suoi diritti.

Il *Giovane Lord* è nato in tempo molto breve, ma da una considerazione delle necessità del teatro d'opera lungamente stagionata e, voglio sperare, non prepotente. Il mio libretto utilizza un'idea di Hauff da una sua breve novella edificante, sperduta fra le sue favole. Un giovane tedesco che si trova ad Alessandria racconta una divertente storia del suo paese: «Purtroppo le nostre storie non sono sempre così nobili come le vostre, vale a dire che non si occupano di sultani, che corrispondono ai nostri re, né di visir e pascià, che da noi si chiamano ministri della giustizia o delle finanze, o consiglieri segreti; ma di solito si svolgono, quando non si tratta di soldati, molto modestamente fra borghesi». Ora, non solo il nocciolo della storia di Hauff mi parve ben sostenibile; mi sedusse anche il fatto che l'idea rappresentata dal suo protagonista fosse concepibile e credibile solo in un'opera.

Nel mio libretto la lingua è leggermente ritmata, con cadenze legate all'epoca: ma non allo scopo di fissarla relativamente a un dato momento storico, solo per fornirle quel contorno fittizio di cui ha

bisogno ogni lavoro di teatro e ogni realtà supposta, sia essa di oggi o del 1830. La lingua stessa non è affatto fedele all'epoca, né potrebbe esserlo giacché non sappiamo come si parlasse allora (o in qualunque altra epoca). Ma vuol esser fedele nel fatto di divergere da una lingua d'oggi, allo scopo di garantirsi un certo "gesto".

Opera comica. Potrei restringere ancora il termine: opera comica tedesca. Come il *Barbiere di Siviglia* è un'opera buffa italianissima, così questa potrebbe manifestare a quale mentalità e a quale paese debba il suo comico, e a quale spirito appartengano i suoi figli. Non poteva dunque essere mio interesse schiacciare gli abitanti di Hülshdorf-Gotha sotto il peso dell'ironia, ma al contrario m'interessava di lasciarli vivere nella loro onorata limitatezza e ingenuità e provinciale charme, anche in quei tratti che maledettamente si adattavano a un esperimento diabolico.

Il comico, anche più del tragico, ha i suoi connotati, i suoi connotati nazionali.

## DIE BASSARIDEN

Franco Serpa

### *Henze e il mito*

Le tradizioni, coeve al tempo, tramandate  
dai padri, nessun argomento può abbattere...  
(Euripide, *Le Baccanti*)

Sulle sofferenze non si son mai sbagliati  
I Vecchi Maestri...  
(W. H. Auden, *Musée des Beaux-Arts*)

Il rapporto della musica e della letteratura moderna con i testi tragici della Grecia è stato sempre mutevole secondo i cambiamenti e le agitazioni della cultura e più in generale delle forme civili. Il nostro secolo ha letto e riletto Sofocle, ha visto in Antigone, in Elettra, in Edipo figure o casi psicologici esemplari di cui si è servito a piacere. Non sarà una combinazione che i due esempi perfetti di miti rivisitati negli ultimi sessanta anni siano una *Elettra* e un *Oedipus rex*. Euripide invece, che al Settecento aveva proposto una moltitudine di avvenimenti, di situazioni patetiche, di argomentazioni razionalistiche, sembra distante dalle tendenze e teorie di oggi. Le sue *Baccanti* poi, grande opera ma oscura e dubbia che svolge in uno schema arcaizzante e statico un dramma di esaltazione religiosa, anche al Settecento servirono poco o nulla.

Euripide è, come si sa, un poeta inquieto che spinge nei suoi drammi dispersive curiosità psicologiche o intellettuali, alterando le forme tradizionali senza quasi mai fissarne delle nuove e compiute. Ma *Le Baccanti* sono un'anomalia proprio alla fine della creatività, un epilogo di cui non si sono chiarite le intenzioni. C'è chi ha visto in questo ritorno al mito, nella sua integrità e nella sua crudele santità, lo sbocco di un timore reverenziale. O è al contrario un'ultima e più intrepida accusa contro l'insania sanguinaria della superstizione? Ad alcuni il Dioniso delle *Baccanti* è parso una prodigiosa ierofania, ad



altri l'incarnazione di una beffa a danno degli uomini. A chi va la pietà del poeta? Chi parla per lui?

Non si può essere troppo sicuri dell'opinione di W. H. Auden e Chester Kallman, i librettisti dell'opera di Henze, per i quali Euripide ha riconfermato nelle *Baccanti* la sua intenzione critica e scettica. «È chiaro che Euripide non può aver pensato [...] che Dioniso sia un dio degno di venerazione. Egli ci rappresenta un mostro spietato davanti a cui si prova spavento ma che è impossibile ammirare». I due autori in questo senso, dunque, hanno sottratto l'argomento a una concezione classica della natura e del mondo umano percependo tutto ciò che si doveva portare avanti e completare in una rielaborazione moderna secondo una particolare convinzione. Gli antichi credevano che il mito fosse crepuscolo di storia e di scienza, ora si pensa che esso sia sogno di vita psicologica. In questo sostanziale spostamento di attenzione sta la differenza tra *Le Baccanti* e *I Bassaridi*. Soppressa la funzione didascalica del coro e con essa ogni affermazione di prudente religiosità (anche gli ultimi versi non ricalcano affatto le pie sentenze del coro euripideo), il tema intellettuale del testo moderno è il prevalere nel mondo umano dell'elemento irrazionale, inteso essenzialmente come forza psichica creativa, sulla ragione formalizzata. È stata arricchita nelle motivazioni della sua resistenza la figura del giovane re che appare così più solida e attraente di quella che è nel testo greco. In modo simile gli autori hanno adattato gli altri personaggi, quelli tradizionali e quelli inventati per ragioni di prospettiva scenica e musicale (e con risultato eccellente, almeno nel caso della nutrice Beroe). Anche il titolo (*Bassaridi* era uno dei nomi dati agli invasati del corteggio di Dioniso, ed era anche il titolo di una tragedia perduta di Eschilo su un'altra vittoria del dio; nell'opera, *Baccanti* son detti i seguaci di Dioniso di sesso maschile, *Menadi* quelli di sesso femminile, *Bassaridi* tutti) dice che il rapporto con *Le Baccanti* non è né diretto né semplice. Ma tutto è condotto con la sicurezza di chi sa tenere il proprio lavoro a una certa distanza da sé. Senza eccessi, tuttavia, senza imprudenze.

Da questo punto di partenza la musica ha fatto un cammino a ritroso verso una rappresentazione del conflitto emotiva e diretta, riedificando gli eventi sulle remote proporzioni che nel nuovo testo erano state di necessità abbandonate. Era il suo compito, del resto. Che però si presentava insidioso per lo spessore della stratificazione letteraria riguardo ai personaggi e ai valori che li sorreggono.

Da decenni ormai le opere in musica compaiono tra diffidenze di ogni genere in un mondo che non le aspetta e che ha guidato altrove le sue necessità e illusioni. Ma già prima dei *Bassaridi* con un paio di lavori Henze aveva stabilito un sicuro consenso intorno a sé e quindi

un rapporto costante col pubblico. È un caso oggi pressoché inaudito, che non si chiarisce affatto adducendo contro Henze le solite imputazioni di conciliazione reazionaria e di tradimento dell'avanguardia. La maggior parte dei musicisti che l'avanguardia, non che tradirla, non l'hanno mai sposata e che col compromesso vivono in connubio naturale e istintivo, producono opere che raramente superano la terza replica. Perciò la sicura presenza di *Elegia per giovani amanti* e del *Giovane Lord* nel mondo della musica di oggi si dovrà spiegarla con una volontà critica meno sommaria.

Del resto già quindici, venti anni fa i rapporti del giovanissimo Henze con la musica radicale erano meno stabili di quanto allora paresse, e soprattutto erano condizionati dal particolare talento del compositore alieno da pedanteria, anzi prodigo e impaziente. Un'innata prontezza a ogni stimolo culturale, al di là delle limitazioni di nazione e di lingua, sistemava sin da allora Henze in una posizione isolata e privilegiata. L'insofferenza verso l'austerità e la greve tradizione formale in cui si era educato, lo spinse a contatti frequenti e irrequieti con molti aspetti della cultura europea del primo dopoguerra. Onde avvenne che se allora le tensioni dei giovani compositori non tedeschi furono dirette ad approfondire e ad assimilare la produzione dell'espressionismo, il talento di Henze da lì cominciò ad arricchirsi in zone contigue o lontane. Tra le quali ci fu "l'Italia", che è stato un incontro importante per lui, ma non l'unico e probabilmente non quello conclusivo.

Chi dodici anni fa avesse sentito le reazioni di qualche giovane collega al *Re Cervo* di Henze senza conoscere l'opera (e poi venne il balletto *Undine*, con l'ottocentesca vicenda romantica e con gli sfondi italiani), avrebbe immaginato certo una disarmata resa al più polveroso lirismo mediterraneo. Ma il *Re Cervo* non era questo, e nei suoi momenti migliori accoglieva più profonde e complicate suggestioni. E la vocazione mediterranea di Henze fu più una provvisoria definizione della critica, che una sicura realtà interiore; quando non fu addirittura una sleale riduzione delle sue qualità d'artista. Che la fantasia del musicista sia stata mossa da testi di Tasso, di Giordano Bruno o della Morante, è tanto significativo quanto la scelta di Rimbaud o di Hölderlin o la collaborazione con Ingeborg Bachmann o con W. H. Auden. Nell'orizzonte di una cultura europea allargato come mai prima nel mondo della musica (Henze compone con eccellente precisione espressiva su testi tedeschi, italiani, inglesi e francesi) i suoi lavori si riportano sempre a una personalità divisa e perplessa, a un intreccio di scelte e di rinunce. Per di più, in un artista moderno come è Henze, la relazione tra presupposti personali e la forma della comunicazione artistica non è

di solito diretta ma avvolta di indeterminatezza. Della quale c'è traccia anche nello sforzo più energico di distinzione che Henze abbia compiuto fino ad oggi, cioè nei *Bassaridi*.

Nel contrasto tra una volontà intellettuale, ordinatrice, e l'istinto che la nega, secondo i simboli mitici dell'antica vicenda, Henze ha visto la possibilità di definire e ripensare poeticamente i termini principali della sua storia e della sua attuale sensibilità. Qui la famosa "vocazione mediterranea" ha mostrato il suo risvolto serio. Non che prima Henze nel teatro avesse evitato di proposito la verità poetica, ma per lo più la sua elaborazione era avvenuta nel senso di un'evasiva amarezza o dell'ironia (il che non è accaduto nei migliori dei suoi pezzi da concerto per voce e orchestra). O aveva operato un'eliminazione di uno dei termini del suo confronto interiore. Solo nel *Principe di Homburg*, quale che sia l'opinione sulla riuscita musicale dell'opera, il rapporto tra sensibilità e cultura è completamente serio. E l'esito del dramma è ottimistico, ma concluso nella storia di un giovane eroe.

Al contrario, in *Elegia per giovani amanti* e nel *Giovane Lord* alla miseria e alla crudeltà non c'è rimedio, la disposizione della coscienza nel compositore è di delusione e di sospetto. Si noti che il materiale psicologico e storico delle due opere è ben determinato nel tempo e nei luoghi, si tratta dei borghesi in un corso di ottanta anni tra il 1830 e il 1910. Henze ha percorso in senso inverso la storia delle loro illusioni, dei loro miti e della loro tenacia di sopraffazione nei decenni in cui essi con più astuta costanza li elaboravano. Miti e miserie destinati a franarci addosso per un altro mezzo secolo. Poco importano le differenze nella forma esterna delle due belle invenzioni letterarie, un libretto drammatico e uno comico, perché Henze le conduce entrambe a un solo termine, al disastroso effetto della volontà che ha dimenticato la misura umana. Nei finali delle due opere, due mascherate dell'ipocrisia e della fatuità, con scambio di salvati e di perduti, la complicazione dei significati e delle responsabilità è estrema.

Nei *Bassaridi* invece la distanza mitica è servita all'autore per collocare i dati della coscienza in una prospettiva evidente, senza insofferenze e senza ironia.

La difficoltà intrinseca alla cultura odierna di raccontare per miti, Henze l'ha superata risistemando il testo in una giustapposizione di scene, o momenti di interesse, secondo un'architettura che è in funzione dei significati dati al dramma, e quindi dell'invenzione musicale. La quale, disinteressandosi del mito in quanto tale, delle sue suggestioni letterarie e spiritualistiche, mira subito alle emozioni, alle idee e



ai nessi con la realtà umana concreta (salvo forse nell'Intermezzo dove la musica è subordinata al testo "over-refined and decadent").

Se è tra due forze opposte ed estreme che la vicenda si tende e si squarcia, due opposte necessità formali hanno guidato la creazione del materiale tematico e i suoi aspetti timbrici. L'una, stabilmente qualificata nel ritmo e nell'armonia e in una strumentazione lampante, si riferisce a Penteo e alla sua fede nella tradizione intellettuale. Nella parte vocale costruita su di essa, la parola è in risalto come veicolo del pensiero e non si distende nel canto come sfogo di emozioni. Ma nel mondo apparentemente solido dell'intelligibilità, mondo del passo e della parola, si insinua attraverso le fratture dell'ordine (la paura, Cadmo; la lussuria, Agave e Autonoe; la stupidità, Tiresia) l'energia dell'infinito divenire, di ciò che è inafferrabile alla possibilità di mediazione razionale. È la scoperta del canto, dunque, la rivalsa delle forze istintive. Il riferimento a Nietzsche è inevitabile, "non" come curiosità dotta («Con il canto e con la danza l'uomo rivela di appartenere a una comunità superiore [...]. Nei suoi gesti parla l'incantesimo»).

Ma Henze è un artista troppo moderno e consapevole per situare il confronto in un'astratta atemporalità, sottraendogli così ogni dimensione. Esso non si pone nel vuoto, ma in uno di quei momenti che precedono un sussulto storico, momenti di totale sospensione dei rapporti civili, che Henze ha fissato benissimo. L'assolutizzazione dei due poli dialettici si giustifica nel disfacimento sociale. Sì che in questo dramma, che si può ben dire corale, il coro non è in nessun modo un elemento propulsivo dell'azione, anzi è l'opposto del coro tipico dell'opera. Il musicista lo ha riportato alle sue funzioni antichissime, di impassibile incarnazione di uno stato lirico, di un sentimento collettivo privo di articolazioni interne. Il suo linguaggio, inventato con straordinarie risorse (inni, invocazioni, esorcismi, esaltazioni, risate, minacce notturne), è sempre situato a un impressionante dislivello rispetto alla parola dei personaggi, specialmente di quelli che appartengono all'ordine costituito.

In tale organismo drammatico la musica, per sue intrinseche proprietà, ha rimandato tutti i riverberi storici e psicologici della vicenda, tra i primi quelli di una sensibilità cristiana (che spiegano l'imitazione di qualche tema o modulo compositivo bachiano) in relazione con Penteo e con la sua morte. Ché in lui è stato intuito l'assertore e la vittima di un principio fondamentale del pensiero cristiano, la discontinuità tra uomo e natura. E se nella fisionomia musicale di Dioniso, nel canto che lentamente sommerge l'opera, nulla vi è di affermativo, questo sarà perché un'accettazione pura e semplice del vitalismo sarebbe oggi irresponsabile e sinistra, sarebbe un impulso al sovvertimento e alla distruzione.

Nella fertile antinomia tra emozioni e giudizio l'opera si costruisce in una solidità formale a cui Henze non era mai arrivato prima. Perciò il momento decisivo dell'opera, il colloquio tra Dioniso e Penteo, interamente risolto nelle idee musicali, condiziona la riuscita di tutto il lavoro. Il lirismo dionisiaco, che si effonde dall'estasi delle potenze dell'anima, non realizza organismi ritmici, non si stende nel tempo. Il dio esaltando la vita come principio assoluto, la nega e ne distrugge le forme. E Penteo, che scaglia contro la licenza e l'arbitrio le leggi della sua astratta razionalità, perde sé stesso nel sortilegio in cui l'attrae l'Avversario; ma nella notturna esperienza, guardando in sé l'Altro sempre respinto ("Fissai degli occhi, erano i miei") e riconoscendo la sua più vera immagine, trova la verità dell'espressione in un canto penetrante e disteso.

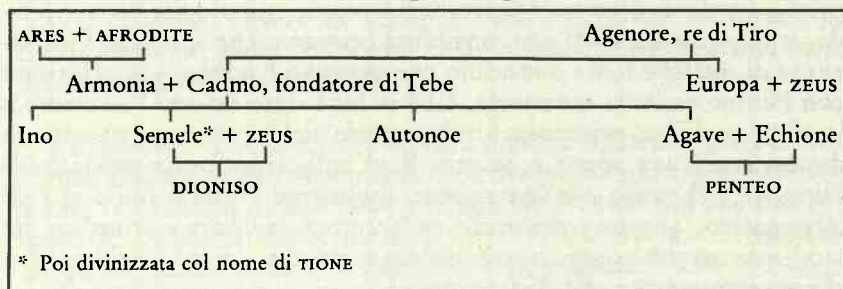
Come Faust dopo la mascherata scende nel buio delle origini, anche Penteo travestito percorre "una galleria tenebrosa" verso le idee perenni. Ma dall'unità della notte non c'è ritorno per chi ha avuto timore ed orrore della vita. Il cui prepotente rigoglio è esaltato nell'epilogo in una prospettiva di eternità ("Sorgi madre, sorgi da morte... a viver per sempre nelle corti celesti"). Ma l'esaltazione non può neutralizzare il dolore da cui essa si dilata, il compianto sulla morte e sulla notte dell'umanità.

Nella relazione tra la sconfitta e l'apoteosi è un giudizio sui fatti e sui loro perché, con riferimento a noi di oggi. Uno dei riferimenti possibili, certo, l'esito di "una" necessità poetica. Che può determinare i connotati di un'opera, tuttavia, anche se c'è chi si stupisce che oggi se ne possa scrivere una.

Wystan Hugh Auden e Chester Kallman

### *Il libretto*

#### *Albero genealogico*



*Lo sfondo mitologico*

**CADMO** - Zeus si innamorò di Europa e presa sembianza di toro la trasportò a Creta. Per ordine del padre, Cadmo si mise in viaggio allo scopo di ritrovare la sorella, ma l'oracolo di Delfi gli disse di abbandonare la ricerca per seguire invece una mucca e fondare una città sul punto dove questa si mettesse a giacere. La mucca lo guidò al sito della futura città di Tebe. Cadmo mandò i compagni a una fonte, a prendere acqua per un sacrificio, e quelli trovarono a guardia della fonte un drago che li uccise tutti. Ma Cadmo uccise il drago e per ordine di Atena ne seminò i denti. Da quei semi sorsero dei guerrieri armati i quali, allorché Cadmo gettò una pietra fra loro, cominciarono a combattersi a vicenda, e continuarono finché ne rimasero in vita soltanto cinque. Questi cinque, noti come i Seminati, giurarono fedeltà a Cadmo, lo aiutarono a costruire la rocca di Tebe e divennero i progenitori delle famiglie nobili della città. Uno di loro, Echione, sposò Agave, figlia minore di Cadmo; il quale aveva sposato Armonia, con una solenne cerimonia nuziale alla quale avevano presenziato tutti gli dei. All'inizio dell'opera Cadmo ha da poco abdicato in favore del nipote Penteo.

**SEMELE** - Seconda figlia di Cadmo, fu corteggiata da Zeus in veste di mortale. Quando la sposa di Zeus, Era, seppe della relazione, si recò da Semele assumendo le sembianze della serva di Semele, Beroe, e la convinse a domandare al suo amante di mostrarsi a lei in tutto il suo divino fulgore. Semele insisté tanto nella richiesta finché Zeus acconsentí, riducendola col suo fulmine in cenere. Zeus tuttavia salvò il figlio che la donna portava in seno, Dioniso, e lo trapiantò nella sua coscia, dalla quale il bimbo nacque a suo tempo; perciò uno degli appellativi di Dioniso è il Nato Due Volte. All'inizio dell'opera la tomba di Semele è già divenuta meta di pellegrinaggio per i devoti del nuovo culto di Dioniso. Tuttavia alcuni, e tra questi le sorelle di Semele, credono che l'amante di lei non fosse Zeus ma un comune mortale e pertanto guardano il culto con disprezzo.

**ECHIONE** - Nella mitologia greca non si fa cenno al come né al quando Echione morì, ma all'inizio dell'opera Agave è già vedova da qualche tempo.

**BEROE** - La mitologia greca non dice cosa avvenne a Beroe dopo la morte di Semele. Nell'opera Agave l'ha tenuta presso di sé come nutrice di Penteo.

**TIRESIA** - Tiresia aveva passato un periodo della sua vita trasformato



in donna, per punizione d'aver ucciso la femmina di una coppia di serpenti. E per la sua esperienza d'ambo i sessi fu richiesto da Zeus ed Era di risolvere una discussione nata fra di loro su chi prenda maggior piacere dall'atto sessuale. La donna, rispose Tiresia, al che Era si adirò al punto da accecarlo. Tutto quel che poté fare Zeus come compenso fu di assicurargli una lunga vita e il dono della profezia. Però i suoi poteri profetici non emergono nella tragedia di Euripide, né nell'opera.

DIONISO - All'inizio dell'opera Dioniso è reduce da un viaggio trionfale attraverso l'Egitto, l'India e la Frigia. Quando si trova a quattr'occhi con Penteo, gli narra un'avventura occorsagli nell'Egeo. Nel porto di Icaria, Dioniso aveva preso a nolo una nave e un equipaggio che lo conducessero all'isola di Nasso. Ma i marinai si rivelarono dei pirati e girarono il timone alla volta dell'Asia, con l'intenzione di venderlo come schiavo. Dioniso allora fece spuntare una vite, le cui foglie si intrecciarono attorno all'albero maestro; l'edera ricoprì le sartie e la nave si riempì di animali-fantasma. I pirati terrorizzati saltarono in mare, e furono mutati in delfini.

IL GIUDIZIO DI CALLIOPE (Intermezzo) - Cinira, re di Cipro, aveva vantato la bellezza della figlia Smirna (o Mirra) al di sopra di quella di Afrodite. La dea vendicò questo affronto facendo sì che Smirna si innamorasse del padre e giacesse con lui una notte in cui il re era in preda ai fumi del vino. Smirna rimase incinta, e quando Cinira seppe dell'accaduto la inseguì con la spada in pugno fuori del palazzo e infine la raggiunse. Ma Afrodite la mutò in albero di mirra: la spada di Cinira spaccò allora l'albero in due, e ne uscì un bambino, Adone. Prevedendo che da grande sarebbe stato bellissimo, Afrodite nascose il bimbo in una cassa che affidò a Persefone, regina dei Morti. Qualche tempo dopo Persefone, vinta dalla curiosità, sollevò il coperchio, si innamorò di Adone e lo portò al suo palazzo. Allora Afrodite si appellò a Zeus, che deferì il caso alla Musa Calliope. Il verdetto di Calliope fu che le due dee avevano pari diritto su Adone – Afrodite per avergli salvato la vita alla nascita e Persefone per averlo estratto dalla cassa – ma che il giovane a sua volta aveva diritto a una vacanza annuale dalle loro insaziabili richieste, perciò avrebbe trascorso un terzo dell'anno presso Persefone, uno presso Afrodite e uno per conto proprio. Ma Afrodite barò: indossò il suo cinto magico, e così costrinse Adone a trascorrere tutto l'anno con lei. Al che la truffata Persefone reagì raccontando ad Ares che Afrodite gli preferiva un amante mortale. Il dio, geloso, prese l'aspetto di un cinghiale e dilaniò a morte Adone sul Monte Libano.

*L'atteggiamento religioso dei personaggi*

CADMO - Vecchio, è caduto in preda ai terrori della superstizione. Amare esperienze gli hanno insegnato che gli dei non sono soltanto potenti, ma si contendono gelosamente gli omaggi degli uomini. È difficile perciò riverirne uno od obbedire ai suoi comandi senza offenderne un altro; e l'offesa, anche se non è intenzionale, reca sempre sventura. Cadmo è incapace di stabilire da solo se Dioniso sia un dio o no, sì che il diffondersi del suo culto è per lui una nuova fonte di timori. Se Dioniso è divino e lui, come re di Tebe, si rifiuta di sancirne ufficialmente il culto, la vendetta divina piomberà sulla città. Se invece Dioniso è solo un comune mortale, riconoscerne il suo culto significherebbe oltraggiare gli dei esistenti. Piuttosto che prendere una decisione, Cadmo ha abdicato lasciando a Penteo la responsabilità della scelta.

TIRESIA - Vecchio vanitoso, stupido e impotente, nel quale la paura della morte si traduce nel tentativo di stare al passo coi giovani. È un entusiasta del culto di Dioniso semplicemente perché si tratta dell'ultima novità in fatto di moda religiosa.

AGAVE - Ha perduto ogni fede nel politeismo tradizionale nel quale è stata allevata, e all'inizio dell'opera non crede in nulla. È sola e infelice, e lo nasconde dietro una maschera di cinico sarcasmo, benché abbia in realtà indole appassionata. Ragione evidente della sua depressione è la vedovanza precoce; d'altra parte non c'è uomo del suo rango che abbia i titoli per diventare il suo secondo marito, e troppi scrupoli la trattengono dal prendersi un amante non degno del suo rispetto. Trova fisicamente attraente il Capitano della Guardia Reale, ma non si sognerebbe mai di intrecciare una relazione con lui.

Tuttavia nella sua insoddisfazione c'è assai più che una frustrazione sessuale. Pur non rendendosene conto del tutto, Agave cerca disperatamente una fede che dia un senso e uno scopo alla sua vita.

PENTEO - Volendo, si può supporre che abbia visitato la Ionia e studiato presso uno di quei filosofi. Ha comunque abbandonato il politeismo, religione i cui dei hanno tutte le passioni e i vizi dei mortali. Il dio nel quale ha finito per credere è uno, universale, il Bene, raggiungibile per mezzo della ragione umana, mentre fonte dell'umana cecità e degli errori sono le passioni della carne. Penteo sa che, se dicesse al popolo di Tebe in che cosa egli crede in realtà, verrebbe tacciato come blasfemo e ateo; perciò deve lasciare il popolo ai suoi culti tradizionali, nella speranza di purificarli gradualmente. Ma con questo nuovo culto di Dioniso, che gli sembra la delibera-

ta venerazione della passione irrazionale, non può accettare compromessi. Il suo tentativo di sopprimere totalmente la propria vita istintiva invece di integrarla con la propria razionalità causa la sua caduta. Si potrebbe dire che un destino simile sarebbe toccato nel *Flauto magico* a Sarastro se non ci fossero stati un Tamino e una Pamina a riconciliare, sposandosi, il Giorno e la Notte.

BEROE - Discesa da un popolo che un giorno, prima di venir conquistato e reso schiavo dagli invasori dorici, dominò la Grecia, è rimasta fedele al culto della Dea Madre e non ha mai accettato l'Olimpo dei suoi padroni, che è a governo maschile.

IL CAPITANO DELLA GUARDIA - Poliziotto e impiegato dello Stato com'è, non ritiene affar suo nutrire alcuna opinione personale, sia religiosa che politica: il suo compito è eseguire gli ordini dell'autorità costituita. Quando il re era Cadmo obbediva a Cadmo, ora che il re è Penteo obbedisce a Penteo. Quando Penteo morrà e Cadmo sarà condannato all'esilio, è chiaro che l'autorità sarà passata a Dioniso; prenderà dunque ordini da Dioniso.



## WE COME TO THE RIVER

Edward Bond

### *Sulla violenza*

Il mio scritto sulla violenza è altrettanto ovvio di quello di Jane Austen sui costumi. La nostra società è ossessionata e plasmata dalla violenza, e se non rinunciamo ad essere violenti non abbiamo futuro. Coloro che sono contrari a che gli scrittori scrivano sulla violenza, di fatto vogliono solo impedire che si scriva su di noi e sulla nostra epoca.

Molti animali possono essere violenti, ma nella specie non umana l'impiego della violenza è in fin dei conti regolato in modo tale da non mettere a repentaglio l'esistenza della specie. Perché dunque l'esistenza della nostra specie viene messa in pericolo dall'impiego della violenza?

Devo iniziare con una differenza essenziale. L'animale feroce che caccia la sua preda esercita violenza, ma non in modo aggressivo nel senso umano. Esso vuole mangiare, non distruggere, e l'uso che fa della violenza è pericoloso per la preda, non per l'animale feroce. Gli animali diventano aggressivi – cioè distruttivi nel senso umano – solo se la loro vita, il loro territorio o il loro status nel gruppo è in pericolo, oppure durante l'accoppiamento e nella sua fase preliminare. Persino in queste condizioni, l'aggressione è sotto controllo. La lotta generalmente è un rito e l'animale più debole o in posizione sfavorevole viene risparmiato se sceglie la fuga o se si sottomette in modo adeguato. Gli uomini impiegano una grande quantità di energia e di capacità per produrre armi sempre più efficaci da usare per il loro annientamento reciproco. Gli animali, invece, si sono nella maggior parte dei casi sviluppati in modo tale da non potersi sterminare a vicenda.

Su questo tema si è scritto tantissimo e non spetta a me ripetere cose ovvie; ma credo che ciò dimostri chiaramente che in un ambiente abituale e in condizioni abituali gli appartenenti alla stessa specie

non si mettono in pericolo vicendevolmente, il loro comportamento degenera invece se essi sono confrontati con circostanze ostili e sono costretti a comportarsi contrariamente alla natura. Ciò è stato osservato negli zoo e nei laboratori. Allora diventano distruttivi, nevrotici e pessimi genitori. Cominciano a comportarsi come noi. Questo è tutto quello che si potrebbe dire circa la nostra aggressività "innata" o quello che una volta veniva definito il nostro peccato "originale". Non esiste nessuna prova del desiderio di aggressività, paragonabile al desiderio di sessualità o di alimentazione. Noi reagiamo in modo aggressivo se veniamo continuamente derubati delle nostre necessità fisiche o emozionali, o se veniamo minacciati in tal senso; e se veniamo continuamente derubati o minacciati in tal modo – come succede oggi agli esseri umani – viviamo in uno stato costante di aggressività. Non ha nessuna importanza quanto viene retribuito un individuo che esegue un lavoro di routine, vuoi in un ufficio, vuoi in una fabbrica: diverso è il modo in cui lui viene derubato. Egli si comporta infatti in un modo per il quale non è stato creato, estraniandosi così dal suo "Io" naturale e ciò comporta delle conseguenze fisiche ed emozionali per lui. Diventa nervoso ed irascibile e comincia a cercare pericoli dappertutto. In tal modo diventa aggressivo e provocatorio, diventa un pericolo per gli altri e la sua situazione peggiora rapidamente.

Tutti questi fatti autorizzano la seguente conclusione: l'aggressività è una possibilità, ma non una necessità. Spesso questi fatti vengono interpretati in modo più pessimistico, ma questa è un'altra cosa. Se l'aggressività in noi fosse innata, nel senso che di tanto in tanto fosse per noi necessario agire in modo aggressivo, saremmo condannati a vivere con una malattia incurabile; e siccome la sofferenza provocata dall'aggressione in un mondo tecnologico è così terribile, dobbiamo porci la domanda: la razza umana ha una qualche giustificazione morale per la sua esistenza? Un personaggio nel mio lavoro *Lutto troppo presto* rispondeva in modo negativo e tentava di uccidersi. È sorprendente come molte persone, pur condividendo le convinzioni di quest'opera, non si costringano ad imitare la sua conclusione, ma continuino imperterriti ad inseguire i loro interessi quotidiani. Tale capacità non è una prova né di stoicismo, né di forza d'animo, ma esempio di superficialità spirituale ed indifferenza emozionale. Il loro "realismo" non è altro che il fascismo dei pigri.

Perché dunque ci comportiamo fra noi in modo più malvagio di altri esseri viventi? Viviamo in un modo per il quale non siamo stati creati, e perciò nasce un conflitto fra la nostra esistenza quotidiana e le nostre funzioni naturali, e questo attiva la nostra risposta naturale alla minaccia: l'aggressione. Come ha potuto verificarsi tutto ciò? Innanzitutto, perché viviamo in gruppi cittadini, stipati e irreggi-

mentati, lavorando come macchine (principalmente per il profitto altrui) e senza poter esercitare un vero controllo sulla nostra vita. Presumibilmente questa situazione era inevitabile. Gli esseri umani sono diventati proprietari dei loro cervelli ed hanno cominciato ad usarli per risolvere i loro problemi esistenziali in modo estremamente graduale. Tali problemi sono stati posti, e continuamente risolti, all'interno o di un ordinamento ereditato o di una struttura sociale, e tale struttura veniva sviluppata ulteriormente per risolvere nuovi problemi non appena questi si profilavano. Perciò forse non c'è mai stato molto spazio per idee nuove. Quando le idee degli uomini si chiarirono, essi vivevano già in greggi e gruppi, i quali erano destinati a svilupparsi per diventare tribù o società. Come sognatori ad occhi aperti, non erano in grado di distinguere il sogno dalla realtà.

Con quali problemi si dovevano confrontare questi uomini superstitiosi, che si stavano appena destando? Nel senso biologico ebbero tanto successo da divenire probabilmente troppo numerosi per il loro ambiente; essi non potevano continuare ad esistere come bande sciolte di avvoltoi e cacciatori. E l'ambiente stesso si mutò, a volte d'improvviso, a volte gradualmente, ma in maniera inevitabile. E presumibilmente il rapporto fra gli istinti passati e la coscienza umana generò i suoi propri problemi. Tutti questi mutamenti esigevano un adattamento ad un ordine sociale e creavano nuove premesse per l'autorità. Abitudini e tecniche di controllo vennero inasprite. In tempi critici, ogni forma di anticonformismo doveva diventare un pericolo per il gruppo. Gli uomini, quando vengono controllati in questo modo da altri, perdono rapidamente la capacità di agire autonomamente, anche se i capi concedono loro questa facoltà non reputandola pericolosa per la loro vita. E poi si verificherà, come spiegherò, che l'atteggiamento naturale di resistenza sarà denominato morale e accetterà proprio l'ordinamento contro il quale in fondo lotta. L'intera struttura viene tenuta insieme dalla reazione biologica negativa alla rapina ed alla minaccia – è un ordinamento che viene tenuto insieme dall'aggressività che esso suscita. L'aggressività è diventata morale, e la morale diventa un mezzo per la repressione. Descriverò come si sviluppa tutto ciò.

La struttura una volta esistente tende all'autoconservazione. Ai gruppi guida, ai loro conduttori, vengono riconosciuti dei privilegi. Presumibilmente alcuni privilegi erano necessari in quelle situazioni critiche dalle quali scaturiva la necessità di avere un capo. Ma la loro giustificazione diventa più difficile se tali privilegi vengono dati in eredità ai bambini. Contemporaneamente gli stessi vengono allargati e consolidati. Così diventano ingiustizia. Ma il gruppo guida è convinto della giustizia delle proprie azioni, poiché amministra la giustizia, benché la sua posizione sia d'ingiustizia. Inizialmente l'op-



posizione nei suoi confronti non sarà né rivoluzionaria né politica, essa è "senza direzione" ed include la scontentezza personale e le frustrazioni. Se i problemi personali diventano problemi privati, e devono diventarlo per coloro che ne sono coinvolti, essi sono distorti; così sembra che gli uomini agiscano per motivi arbitrari ed egoistici. Naturalmente si può sempre dimostrare che dal punto di vista sociale ciò è disgregante. In tal modo, una società ingiusta provoca e definisce crimini; ed una struttura sociale aggressiva, che è ingiusta e perciò deve causare conflitti sociali aggressivi, riceve il suo sanzionamento morale attraverso la "Legge e l'Ordine". "Legge ed Ordine" sono i passi che vengono compiuti per conservare l'ingiustizia.

Gli uomini che detengono privilegi ingiusti hanno un comprensibile interesse emozionale per la morale sociale. Essa permette loro di affermare quei privilegi e dà la giustificazione per esercitare azioni atte a mantenerli. Ciò motiva la loro paura per una opposizione che nella maggior parte dei casi sottrarrebbe loro tutto ciò che hanno, persino la vita. Questo è uno dei momenti nei quali la morale sociale diventa malvagità ed aggressiva.

Ma ne esistono ancora altri. La morale sociale è, per le tante vittime dell'ordine ingiusto, un modo sicuro per sottomettersi. Essa conferisce loro un'apparenza di ingenuità fondata sulla paura — mai però questa è un'ingenuità pacifica. È una tipologia caratteriale sviluppata senza sforzo nell'infanzia, quando agiscono situazioni di potere nella loro forma più pura. Poiché allora è pericoloso nutrire pensieri aggressivi contro coloro che sono al potere e possono punire facilmente. Essi sono più forti e più furbi e se li si annientasse, come si potrebbe vivere? (Negli adulti poi la situazione è così strutturata: una rivoluzione è impossibile, poiché non circolerebbero gli autobus e io arriverei troppo tardi al lavoro. Oppure: Hitler ha fatto in modo che i treni viaggiassero in orario). La nostra società è strutturata a mo' di piramide aggressiva, e dal momento che il bambino è la parte più debole, lo si trova alla base. Crediamo ancora oggi di trattare i bambini con particolare bontà e di avere particolare riguardo per loro, come in effetti fa la maggior parte degli animali. Ma lo facciamo veramente? Non crede forse la maggior parte degli individui che ha il diritto, anzi, il dovere di usare una brutale violenza nell'educare i bambini? Quasi tutte le istituzioni che si occupano di bambini sono maniache della disciplina. Non appena ci è possibile, mettiamo loro delle uniformi ed esaminiamo i loro cervelli, così come i carcerieri perquisiscono i prigionieri. Li costringiamo a vivere a orari fissi ancor prima che abbiano imparato a leggere, benché, dal punto di vista biologico, ciò non abbia senso. Costruiamo appartamenti senza spazi adeguati per loro. Disturbano

economicamente, perciò le loro madri li abbandonano e vanno a lavorare – alcune non sono neppure più in grado fisicamente di alimentare i propri figli. I genitori sono talmente esauriti dalla quotidiana lotta per la vita, che non possono tollerare il chiasso naturale ed il disordine del bambino. Non sanno perché grida, non capiscono nulla della sua lingua inarticolata. La prima parola del bambino non è “mamma” o “papà”, ma “io”. In milioni di anni di evoluzione ha imparato a dire questo ed ha un diritto biologico al suo “Io” come centro, perché questo è, per la nostra specie, l’unico modo per continuare ad esistere.

Questo è l’essenziale: ogni bambino nasce con determinate aspettative biologiche, o – se volete – premesse della specie: che ci si curi del suo essere impreparato, che non riceva soltanto alimenti ma anche il conforto dell’anima, che la sua vulnerabilità venga protetta, che nasca in un mondo che sappia come riceverlo. Ma la pressione dell’aggressività nella nostra società è talmente pesante che l’inimmaginabile si verifica: noi distruggiamo il bambino. E anche se la violenza non si manifesta in modo così brutale, è tuttavia presente, distribuita uniformemente lungo l’arco dei suoi anni; l’effetto in fin dei conti è lo stesso; la lapidazione di un neonato nella carrozzella era la metafora drammatica che ho impiegato per descrivere tutto ciò. Non i bruti lo fanno, ma esseri umani che vedono volentieri rappresentazioni in cui i bruti vengono condannati.

Il bambino impara comunque presto che è nato in un mondo strano, e non in quel mondo per il quale è stato creato: non nasciamo più liberi. Perciò il bambino piccolo, infinitamente vulnerabile, è colto dal panico – ad ogni animale succederebbe lo stesso. Non riceve la sicurezza di cui ha bisogno, e nella sua paura si identifica con coloro che hanno potere su di lui. Cioè accetta la loro opinione sulla situazione, il loro giudizio su chi ha ragione o torto – la loro morale. Ma tale morale – che è la morale sociale – ha adesso l’intero potere frammisto di paura e panico dal quale è stata evocata. La morale cessa di essere qualcosa che gli uomini vogliono, e si trasforma in qualcosa senza la quale essi hanno paura di rimanere. Perciò la morale sociale è una specie di corrotta ingenuità ed è in contraddizione con i desideri fondamentali di coloro che sono stati moralizzati in questa maniera. È una minaccia, un’arma contro la loro più fondamentale richiesta di giustizia, senza la quale essi non sono in grado di essere felici, né possono permettere che altri lo siano. La reazione aggressiva di tali persone è stata repressa dalla morale sociale, ma ciò rinforza solo il loro irrigidimento. Perciò cercano di rendersi la vita più leggera per mezzo dell’estroversione. Spesso diventano missionari e simpatizzanti. Sono ossessionati dalla brama della censura – dall’unica giustificazione morale di colui che guarda attraverso il

bucco della serratura. Scovano dappertutto i malvagi e gli irreligiosi perché essi stessi sono così. La loro morale sociale nega la loro esigenza di giustizia, ma tale esigenza è talmente fondamentale che la si può fuggire solo con la morte o con la pazzia; altrimenti bisogna combatterla disperatamente. In questa lotta, il piacere diventa colpa, e la conseguenza sono i puritani moralizzanti, disumani, che applicano la censura. Talvolta la loro aggressività è nascosta dietro un'ilarità forzata, ma è sorprendente quanta poca allegria si rispecchi nelle loro opinioni e quanto possano essere intolleranti, distruttivi ed adirati questi guardiani della morale.

La loro morale è adirata perché questi individui combattono una battaglia con se stessi. Non solo in loro si ha una scissione, ma essi stessi combattono il loro proprio desiderio represso di giustizia con tutto il timore e l'isterismo della paura primordiale. Dal momento che essa non può essere rimossa definitivamente, né nell'infanzia, né più tardi, queste persone devono assassinarsi ogni giorno per poter continuare a vivere. La morale sociale è una forma di suicidio. Gli uomini che hanno accettato la morale sociale devono agire, pieni di disprezzo e di ira, contro ogni senso di libertà, ogni contentezza e libertà sessuale, poiché queste sono le cose che combattono dentro se stessi. Per loro non esiste via d'uscita, è come se si desse la chiave ad un animale chiuso in gabbia. Esso scuote le sbarre, ma non uscirà mai. Perciò la felicità di altri uomini è il loro dolore e la libertà degli altri ricorda il loro asservimento. È come se avessero creato in loro stessi un paesaggio deserto, inospitale, nel quale devono esprimersi emozionalmente e spiritualmente. Naturalmente tale paesaggio rispecchia il mondo inospitale, ingiusto, nel quale inizialmente hanno sofferto; e ciò aggrava e rinforza la loro aggressività e provoca evidentemente un'ulteriore profonda amarezza. Definendo il mondo ingiusto come buono, lo creano ex novo dentro di loro e sono condannati a vivere in esso. Non hanno imparato che se si ha paura del buio, il buio non scompare chiudendo gli occhi. Questi uomini sono i fantasmi adirati ed allegri del mio lavoro *Lutto troppo presto*.

Naturalmente non tutti i bambini crescono così. Alcuni risolvono il problema con cinismo ed indifferenza, altri si nascondono dietro un conformismo pigro, passivo, altri diventano criminali e spesso distruttivi. Indipendentemente da quel che succede, la maggior parte diventa adulta ed agisce in modo abietto, disonesto e violento; ed i cittadini integrati e corretti con la loro morale sociale sono i più violenti di tutti, perché la loro aggressività si esprime attraverso l'intero apparato tecnologico ed il potere della società di massa. Le istituzioni della morale e dell'ordine sono sempre più distruttive di quanto non lo sia il crimine. Ciò si è chiaramente rivelato in questo secolo.



Anche se un bambino se la cava senza danni, da adulto sarà messo a confronto con gli stessi problemi. Trattiamo gli adulti come bambini. Non hanno nessun controllo reale politico o economico sulla loro vita, e perciò temono la società e la loro propria impotenza nella stessa. Marx ha descritto in modo molto corretto l'alienazione degli adulti, ma oggi lo comprendiamo molto di più. Siamo in grado di riconoscere che la maggior parte degli individui usa la propria vita per compiere cose per le quali non è naturalmente portata. Non siamo stati creati per la linea di montaggio, per abitare in alveari o persino per le nostre macchine, né queste cose per noi. In fondo esse sono state create per avere dei profitti. E dal momento che non abbiamo nemmeno bisogno della maggior parte delle cose con le quali sprechiamo la nostra vita, veniamo accerchiati dall'abile pubblicità che ci seduce e ci spinge all'acquisto. Questa vita risulta per noi talmente innaturale che, per semplici motivi biologici, siamo sovraccitati, diventiamo nervosi ed aggressivi, e trasferiamo tali caratteristiche sui nostri giovani.

Adattamento ed aggressività diventano le caratteristiche della nostra specie. Inquietudine, freddezza o violenza si dipingono sui volti di molti uomini; essi si muovono in modo impacciato e maldestro, non con la naturalezza di esseri liberi. Queste espressioni sono i segni della malattia morale, eppure ci hanno insegnato ad ammirarle. Vengono usate nella pubblicità e nelle immagini, sempre simili, dei politici e dei leader, e persino dagli scrittori; e naturalmente vengono considerati dai giovani come testimonianze di comportamenti corretti.

Per questi motivi sostengo che la società viene tenuta insieme dall'aggressività che essa provoca, e non sono gli uomini ad essere pericolosamente aggressivi, ma la forma della nostra società. Essa promuove aggressività nel seguente modo: per prima cosa è fondamentalmente ingiusta, e secondariamente spinge gli uomini a condurre una vita innaturale – due cose che evocano una risposta naturalmente, biologicamente aggressiva nei membri della società. La risposta formale della società è la morale sociale; ma essa è, come ho già spiegato, solo un'altra forma di violenza, e perciò produrrà ulteriore aggressività. Non esiste via d'uscita per la nostra forma sociale, una società ingiusta deve essere violenta. Ogni ordine che nega la richiesta fondamentale di giustizia naturale deve diventare aggressivo anche se rivendica il privilegio di essere morale. Questo è il caso della maggior parte delle religioni che affermano che la giustizia è raggiungibile solo in un altro mondo, non in questo. Ciò è altresì valido per molte tendenze riformatrici politiche.

L'aggressività sanzionata dalla morale sociale può naturalmente essere associata alla consueta gentilezza e decoro; ciò vale anche per

l'aggressività operata dalle istituzioni sociali da essa create. Ma l'aggressività è talmente forte (in fin dei conti si è sviluppata per risolvere situazioni disperate), che determina ed influenza decisamente il carattere di tutte le persone e delle istituzioni. Per questo motivo, tutte le nostre istituzioni sono state aggressive in tutti i tempi storici, ciò ha reso particolarmente facile alle persone aggressive raggiungere il potere ed esercitare l'autorità. Perciò le personalità leader – sia quelle rivoluzionarie che quelle reazionarie – si comportano così spesso peggio degli animali. Non lo dico come insulto – è una triste verità storica.

L'aggressività umana possiede delle caratteristiche determinanti, in base alle quali diventa più distruttiva dell'aggressività animale. Essa è un'aggressività animale che deve però essere adattata dal nostro intelletto umano, e probabilmente sembra più inquietante e spaventosa a noi che non ad altri esseri viventi. Ciò vale sia per i nostri desideri soggettivi di aggressività, sia per l'aggressione che ci viene imposta dall'esterno. Noi utilizziamo mezzi molto complessi per tirarci fuori da questa crescente vulnerabilità. Quando la paura ed il terrore diventano insopportabili, mentiamo dicendo che non sono presenti, e su tale menzogna edificiamo una morale sociale. Come ho già detto, i bambini sono particolarmente vulnerabili a tal riguardo, ma tutti noi siamo sottoposti a questa costrizione per tutta la vita. Come esseri viventi, reagiamo alla minaccia in modo naturale, biologico, come esseri umani dobbiamo reagire in modo più complicato – spiritualmente, emozionalmente e moralmente. Siccome però non ci riusciamo, non funzioniamo più come specie. In sua vece, abbiamo prodotto tutto quello che ci minaccia: la nostra gigantomania militare, l'isterismo morale, la schiavitù industriale e l'intera aggressività minacciosa di una civiltà indirizzata al profitto.

Almeno per il momento, la nostra situazione è peggiorata moltissimo in conseguenza del nostro successo tecnologico. Il problema può essere descritto brevemente e schematicamente come segue: ci siamo sviluppati in una biosfera, viviamo tuttavia sempre di più in una tecnosfera. Non ci adattiamo molto bene, perciò vengono attivate le nostre forze biologiche di difesa, dalle quali nasce l'aggressività. D'altro canto il nostro ambiente si modifica in modo talmente rapido che non è possibile attendere che si sviluppino soluzioni biologiche. Quindi, o dovremmo cambiare la nostra tecnosfera; o dovremmo utilizzare la tecnologia per cambiare la natura umana; ma nella nostra società il cambiamento viene determinato unicamente da pressanti imperativi commerciali, perciò non viene promossa nessuna iniziativa per risolvere il nostro problema di fondo. Una specie però, se vive in condizioni ambientali sfavorevoli, si estingue. Per noi, probabilmente la fine si avvicinerà più rapidamente, perché l'aggressività da noi pro-

dotta trova la sua massiccia espressione nella nostra tecnologia.

Tutto ciò è molto semplificato, ed il nostro destino non è così sicuro. Ma la combinazione di tecnologia e morale sociale è molto pericolosa e potrebbe condurre alla catastrofe. Come alternativa, i governi potrebbero cominciare ad imporre con la forza la morale sociale. Utilizzando la droga, la selezione, il condizionamento e la genetica, potrebbero essere in grado di creare esseri umani che si addicono a tale società. Ciò sarebbe altrettanto catastrofico. Se dunque non vogliamo tutto ciò, dobbiamo orientarci diversamente. I segni che stiamo cominciando a farlo sono individuabili nella ricerca di anticulture e di tendenze politiche alternative.

Cosa potremmo fare? Vivere in modo giusto. Ma cos'è la giustizia? La giustizia permette agli uomini di vivere in maniera consona al loro sviluppo. Gli uomini ne sentono l'esigenza emozionale e fisica, questa è la loro aspettativa biologica. Possono vivere solamente in quel modo, oppure lottare ininterrottamente, in modo conscio o inconscio, per raggiungerla. Questo è il concetto essenziale che voglio affermare; in verità la nostra società con la sua morale che rinnega questa aspirazione, e la tecnologia che l'ostacola sempre di più, sussurrano costantemente all'uomo: «Non hai nessun diritto alla vita». Sono proprio queste le cose che si celano sotto lo splendore del mondo moderno. Eguaglianza, libertà e fraternità devono essere intese diversamente alla luce di questa cognizione, altrimenti una reale trasformazione rivoluzionaria è impossibile.

Possiamo esprimere tale fondamentale esigenza in molteplici modi: esteticamente, intellettualmente, come desiderio d'amare, di essere creativi, di proteggere e di rallegrarci. Queste non sono grosse pretese da avanzare solo dopo la realizzazione delle esigenze fondamentali. Esse sono fondamentali. In esse si deve esprimere la nostra intera esistenza, e se non sovrastano la nostra vita quotidiana noi non possiamo affatto funzionare come esseri umani. Non sono debolezze, e non hanno nulla a che fare con le caricature che nella nostra società vengono considerate forti – le vecchie zitelle isteriche che diventano virago, coloro che di nascosto guardano attraverso il buco della serratura e diventano moralisti, i parassiti sociali immaturi che diventano giudici. La società finge di promuovere queste esigenze, ma non ha un vero interesse nei loro confronti, e naturalmente esse non sono conciliabili con la dura lotta della concorrenza che si riscontra in una società orientata al profitto. Così, in verità le neghiamo. Come fantasmi insegniamo una religione morta, costruiamo qualche prigioniero in più per adorare Cesare, e non facciamo altro. Blake ha detto che se cerchiamo di essere più che esseri umani, saremo meno di animali, ed è proprio quello che abbiamo fatto.

I nostri sentimenti umani e le nostre capacità intellettuali non



possono essere osservati, tenendoli scissi dal lungo sviluppo evolutivo; come animali rivendichiamo i nostri massimi diritti e, reagendo ad essi come esseri umani, facciamo le nostre più profonde esperienze umane.

Hans Werner Henze

*Il nuovo teatro musicale*

Oggi mi sono prefisso di parlare del nuovo teatro musicale, assumendo per tema un'opera dal titolo *We come to the River* scritta da Edward Bond e me. La partitura è stata completata appena da due mesi e a lavoro finito non ho più voluto pensare a questa musica. Da allora è trascorso solo poco tempo, ma cercherò lo stesso di dare un resoconto su questo lavoro.

Fondamentalmente esso ebbe inizio dieci anni fa, al termine dell'opera *Die Bassariden*, che richiama ancora una volta la forma del dramma musicale e la fonde con quella della sinfonia. Dopo quel lavoro, in cui avevo fatto trasparire nella mia musica il pensiero tragico (pieno di pessimismo cattolico) di W.H. Auden e – così mi sembrava – completamente esaurito i miei mezzi espressivi, non riuscii più a pensare al teatro musicale se non come ad una forma destinata a sopravvivere in una specie di immobilismo arcaico. Eppure il teatro era ed è la mia sfera d'azione e ad esso debbo sempre tornare. La mia musica spinge alla gestualità, alla corporeità, alla visualizzazione; intende se stessa come dramma, componente interiore della vita, che non potrebbe esistere nell'astinenza o in una dimensione privata e domestica.

Nel decennio tra *Die Bassariden* e *We come to the River* il mio modo di comporre è stato dunque in continuo movimento – lontano dall'universo ebbro ed edonistico di baccanti e menadi – verso i contemporanei, i carnefici e le vittime che la nuova composizione ha per soggetto. È stato un percorso pieno di difficoltà, artistiche e morali; un periodo di studio ed esercizio, e lavori come *El Cimarrón*, *Natascha Ungeheuer* e *La Cubana* vanno visti come passaggi preparatori. In questo periodo la mia musica è diventata sempre più chiara e definita, sempre più veicolo di messaggi, di contenuti identificabili. La sua sintassi è trasparente, il suo vocabolario – il mio vocabolario, che proviene dalla storia e dall'antichità – si è consolidato e ampliato nel proprio carattere lirico e diretto. Non c'è stato alcun cambiamento di stile (per quanto si possa definire con il concetto di "stile" e tentare di inglobare in esso). Lo stile come

finalità non mi ha mai interessato; piuttosto, nuove cose sono affluite nel mio linguaggio e anche nuove esperienze tecniche, ma in primo luogo quelle della vita, che poi si trasformano in forme musicali.

Edward Bond ha definito il suo libretto «Actions for music», e in effetti tanto il libretto quanto la sua trama sono impensabili, sotto molti aspetti, come opera scenica. Tutto ciò che vi accade – e le modalità degli eventi – è diretto e finalizzato alla musica; debbo dire di più: alla mia musica, per esigere da essa prestazioni cui si era sottratta fino a quel momento. Poiché fino al mio incontro e confronto con Edward Bond avevo creduto che fosse possibile per la musica adottare solo un comportamento passivo, difensivo o astratto verso la realtà contemporanea, di cui la violenza è una delle manifestazioni di maggior rilievo, e con ciò sottrarsi ad essa, oppure reagire con canzoni di lamento e accusa.

È pur vero che in lavori come *Das Floss der Medusa*, *El Cimarrón*, la mia *Sesta Sinfonia* e nel ciclo *Voices* avevo cantato le lotte eroiche per la libertà e composto canzoni sui diseredati, evocando le prigioni, i ghetti, i tuguri, i lager. Ma non avevo ritenuto necessario né possibile impiegare in modo così radicale mezzi artistici per la rappresentazione di condizioni sociali reali e di esporli all'impatto tra arte e realtà come nel caso di questa composizione. Non avrei nemmeno creduto che teatro e musica (e la loro azione congiunta) potessero essere capaci di riprodurre un tale grado di realtà da esserne saturati ed esposti a lacerazioni e traumi. Neppure avrei considerato compito del teatro formulare la collera e l'offesa, l'ammonizione, l'appello, l'allarme in un modo che fosse esso stesso spaventevole e allarmante, spietato e offensivo. All'inizio della mia collaborazione con Edward Bond mi sembrava quasi impensabile di poter trascinare la musica, la mia musica, così completamente sui territori della brutalità, della crudeltà e dell'infamia, come imponeva la realtà drammatica; territori che mi erano noti per esperienza personale, dai quali però ero sempre riuscito a sottrarmi o a fuggire proprio grazie alla musica e alla sua capacità di rinfrancare e conciliare.

Gli artisti godono dello stesso privilegio ereditario della loro arte, quello di potersi tenere – o addirittura doversi tenere – ad una certa lontananza dalla realtà affinché diventi possibile una prospettiva, una distanza che rende l'atto creativo praticabile. Ma ci si domanda se questo privilegio non sia a poco a poco degenerato in un sacrilegio, se non intacchi i doveri civili primari degli artisti. E se per caso questa distanza non abbia portato sempre più, nel corso degli ultimi cento anni, a concezioni sbagliate dell'arte e dei suoi compiti, condotto all'ideologia; se l'estetica non sia obsoleta e infinitamente arretrata, con concetti che non hanno più alcun oggetto reale e sono

perniciosi allo stesso modo delle crudeltà dei personaggi che Bond pone di fronte al presente come uno specchio.

Comporre sul libretto di *We come to the River* è stato un processo di apprendimento; la composizione stimola sempre apprendimento, comprensione, intuito. Ma definire questo particolare processo di apprendimento significa, allo stesso tempo, parlare delle lotte che si verificano nel mondo, dei conflitti morali degli individui non meno che della sofferenza e miseria di milioni di uomini oppressi e sfruttati. I potenti, i violenti, i militari di cui tratta questo lavoro sono gli stessi che incontriamo nelle strade, nelle hall degli alberghi e nei notiziari televisivi. I deboli e i poveri sono coloro la cui vulnerabilità e condizione inerme si tramuta in forza, diventa un'energia che trasforma il mondo. L'esempio più chiaro negli ultimi anni è stato il Vietnam, dove dopo trent'anni di guerra un popolo è riuscito a liberarsi da una superpotenza imperialista.

Tutto ciò accadeva mentre stavo lavorando al *River* ed ebbi la sensazione che questa vittoria rafforzasse gli eroi umiliati di cui quest'opera tratta. La realtà veniva in loro soccorso, dava loro solidità. La musica che destinavo a questa umanità non era più la voce di chi condivideva le loro sofferenze, ma quella di una identificazione gioiosa colma di amore e orgoglio, il suono di una nuova certezza e determinazione; un atto semplice, tenero e ben delimitato, che si oppone alla follia del nostro tempo, al berciare della reazione, e li rifiuta per protendersi verso una nuova era di ragione e fratellanza.

La realtà ha provveduto anche materiale a sufficienza per la rappresentazione della parte avversa. Qualche mese prima che iniziassi a comporre (le prime bozze portano la data del 14 gennaio 1973) ebbe inizio la sconvolgente dittatura fascista in Cile. Migliaia di rifugiati vennero accolti a Roma e nei dintorni. Ricevemmo notizie di prima mano sugli squadroni della morte, i campi di concentramento, la tortura, il terrore, tutta la repressione che era stata inflitta con freddezza e determinazione omicida a questo popolo, su cui ora i fascisti stavano sfogando la loro collera dovuta al fatto che era stata aperta una via all'indipendenza nazionale, al rinnovamento e al socialismo, che la reazione era stata scossa dalle fondamenta.

Molto di ciò che emerge dai racconti dei rifugiati è stato accolto nel testo e nella musica. Ma la musica è anche carica della mia esperienza personale: la paura della polizia (che mi ha perseguitato per tutta la vita), dei collegi, dei cortili di caserma, delle prigioni. La mia musica si può identificare con il giovane disertore, versa lacrime con tutte le vittime, odia e aborrisce il mondo della borghesia fascistoide, degli assassini, dei torturatori e di chi li appoggia. E genera speranza, forse solo un debole raggio, ma quanto basta per evitare di cadere nel pessimismo, dannoso come ogni altra forma di frivolezza.



Prima di aggiungere altro sulla natura della mia musica e sulle nuove forme di dramma musicale che ne sono sorte, è necessario che accenni al contenuto della narrazione affinché se ne possano immaginare gli avvenimenti.

Ci troviamo in un impero immaginario. Potrebbe essere quello vittoriano, ma potrebbe anche essere uno che si adatti alla nostra epoca, cui tutti i sintomi alludono. In una delle province i militari hanno appena soffocato nel sangue una rivolta popolare. Il Generale detta il bollettino della vittoria, destinato all'Imperatore, con stile freddo e professionale. Soldati si ubriacano nello spaccio. Un disertore viene condotto davanti al Generale. Gli si nega la possibilità di parlare e lo si condanna subito a morte. Anche in questo caso, il Generale non è volutamente brutale ma lucidamente freddo, senza comprensione per le debolezze umane o per gli uomini deboli. In città si dà un ricevimento in onore del Generale e dei suoi militari, con corone di alloro, canti alla vittoria e brindisi all'Imperatore. Contemporaneamente vediamo il disertore in guardiola mentre con il plotone d'esecuzione, che attende l'alba con lui, parla della sua infanzia e del panico che lo ha indotto a scappare dal campo di battaglia e tentare di raggiungere casa sua. Il Generale, frattanto, ha lasciato i festeggiamenti. Mentre torna alla sua tenda incontra un medico, dal quale viene a sapere che la malattia di cui soffre lo condurrà alla cecità completa, senza possibilità di rimedio. È la conseguenza di una vecchia ferita e deve essere accettata come sorte inevitabile. Il Generale non può celare del tutto la disperazione che lo pervade ma riesce ancora a controllarsi e si impone di tornare alle sue carte. Intanto nel municipio i festeggiamenti sono finiti e gli ufficiali hanno cominciato a divertirsi con prostitute.

All'alba il Generale non ce la fa più a continuare il lavoro. Esce e si reca sul campo di battaglia. Per la prima volta nella vita gli si aprono gli occhi sulla sofferenza provocata da lui stesso. Scorge le sue vittime, sente i gemiti dei moribondi. Incontra due donne, una giovane e l'altra vecchia, che per poter sopravvivere frugano gli abiti dei morti alla ricerca di oggetti da rivendere. Cercano anche il marito della giovane tra i cadaveri sparsi sul terreno melmoso. L'angoscia e la desolazione le rendono quasi pazze. La giovane donna non sa che in quel preciso istante, non lontano, stanno fucilando il suo uomo come disertore.

In quel momento si sta addobbando l'accampamento della guarnigione, arriva il nuovo Governatore, si schierano le bandiere del reggimento, i militari si rilassano nella vittoria. Il Generale è distratto, come paralizzato da ciò che aveva visto quel mattino. Il ricordo di quella umanità sofferente non gli dà tregua, così torna di nuovo sul campo di battaglia. Il Governatore e gli ufficiali lo seguono-

no; lo arrestano mentre tenta di salvare la giovane donna, messa a morte per spoliazione di cadaveri secondo gli ordini che lui stesso aveva impartito.

Poco piú tardi, sulla riva del fiume, il gruppo di ufficili con il Generale ammanettato incontra la vecchia, che aveva tentato di scampare alla sorte, salvare se stessa e sua nipote. Anche lei muore mentre cerca di fuggire attraverso le acque impetuose del fiume: su ordine degli ufficiali, i soldati le scaricano contro i fucili. Il Generale osserva senza poter intervenire. Maledice il Governatore. La sua voce adesso è diventata una voce di protesta. Ben presto il suo nome sarà scritto sui muri come simbolo di libertà. Questi pochi segni di ribellione basteranno a diffondere la speranza. Il Generale viene ridotto al silenzio, rinchiuso in un manicomio.

Uno dei suoi sottoposti di un tempo, il Soldato 2, riesce a entrare nel manicomio. Trova il Generale. Lo mette al corrente di ciò che accade fuori: arresti, stato d'emergenza, tortura; la gente sparisce senza lasciare traccia. Regna un'atmosfera di sfiducia e paura, c'è disoccupazione e fame. Che cosa succederà? Cosa si può fare? Il soldato chiede consiglio e aiuto al Generale, ma questi si sottrae alla richiesta, sembra che nella segregazione abbia perso ogni contatto con la realtà. Il Generale appare allucinato e come se fosse effettivamente diventato pazzo. Il soldato riparte a mani vuote. Piú tardi il Governatore si reca in manicomio. L'Imperatore lo ha mandato a chiedere al Generale di tornare in servizio. Il prestigio del Generale aiuterebbe ad arginare la crisi dell'impero: la sua immagine è pessima, si sgretola ovunque, e anche la repressione piú brutale non è sufficiente a fermare l'insurrezione che avanza. Il Generale, sdegnato e sprezzante, respinge la pretesa dell'Imperatore, e vediamo che non è per nulla pazzo. Solo che non possiede un progetto, il senso della realtà, un impulso morale che lo induca ad agire. Pur avendo la capacità di riconoscere le condizioni reali – acquisita solo attraverso una sensibilità improvvisa, la malattia insidiosa che conduce alla cecità – non gli è ancora possibile prendere una decisione. Il suo atteggiamento è ambiguo ed esitante. Non fa piú parte della categoria dei potenti, non vi vuole piú appartenere, ma non sa come aiutare gli oppressi nella loro lotta, né cerca di saperlo. Continua, malinconico, a contemplare la propria sofferenza; crede, restando immobile, di recare meno danno a sé e agli altri.

I suoi tentennamenti e la sua incapacità di aiutare i rivoltosi vogliono anche dire che essi conquisteranno la loro autonomia solo imparando ad aiutarsi da soli. Il Generale è storicamente superato. Neanche i suoi nuovi punti di vista lo condurranno ad agire. Quando apprende che, dopo averlo visitato, il Soldato 2 ha colpito a morte il Governatore, e per conseguenza è stato assassinato con tutta la sua

famiglia, avrà un attacco isterico di disperazione. Ancora una volta si sente colpevole, la sua inerzia non ha impedito lo spargimento di sangue. Peggio ancora: questa circostanza ha dimostrato che la sua inerzia e perplessità hanno provocato il bagno di sangue. Egli è portatore di morte. Ora si augura solo di diventare davvero pazzo o cieco, o di morire. Tenta di cavarsi gli occhi, ma gli infermieri lo sopraffanno, gli mettono la camicia di forza e lo incatenano. Nel frattempo l'Imperatore – un giovane gentiluomo dai modi pacati che si attornia di belle ragazze, non dissimile da un principe indiano educato ad Oxford – ha saputo dell'uccisione del suo Governatore. Si ipotizza che il Generale ribelle rinchiuso in manicomio sia l'ispiratore dell'attentato, poiché si sa che ha avuto un incontro con l'attentatore. Il giovane monarca ha raccontato la leggenda di un vecchio imperatore che, al termine della sua vita, dopo 999 anni di governo si ritirò in eremitaggio e, come millesima azione, riparò il bastone da viandante di Budda, che si era rotto, per poi morire il giorno successivo. Il giovane e precoce Imperatore si è identificato con il soggetto di quella leggenda e ha deciso che il suo millesimo e ultimo atto sia quello di rendere inoffensivo il Generale. Due sicari prezzolati penetrano nel manicomio ed eseguono l'ordine dell'Imperatore: accecano il Generale. Si adempie così la predizione del medico, sebbene per via diversa da quella prevista. E diventa chiaro che malattia e cecità sono simboli, non solo della progressione del dramma.

Nell'attimo in cui il Generale viene accecato, la scena subisce una mutazione trascendentale e appaiono le sue vittime. E come se non fossero mai morti: il disertore torna a casa e riabbraccia la sposa, il figlioletto e la vecchiaia. Il Soldato 2 e la sua famiglia sono di nuovo uniti. Al Generale appaiono come una visione, vorrebbe parlare con loro ma nessuno lo nota. E come se non ci fosse più. Eppure non abbiamo ancora lasciato la realtà; essa, al contrario, è enfatizzata dalla presenza dei malati di mente, che provano paura del Generale sfigurato e si sentono minacciati da lui. Gli tolgono le catene che lo imprigionano ancora, lo soffocano sotto grandi lenzuola, e dicono di volerlo affogare nel fiume.

Gli oppressi non hanno visto né sentito tutto questo, continuano a cantare la loro canzone al bambino, che simbolizza la speranza, un futuro; e il loro canto, cui si sono associate via via le voci di un numero sempre crescente di individui liberati, termina con le parole:

Siamo sulla riva del fiume  
Se non c'è ponte, lo guaderemo  
Se l'acqua è profonda, nuoteremo  
Se la corrente è troppo forte,  
costruiremo barche  
Arriveremo sull'altra riva



Abbiamo imparato ad avanzare,  
non annegheremo più.

Per poter eseguire quest'opera è necessario creare uno spazio che produca l'illusione di tre scene differenti. A ciascuna di queste scene è correlato un piccolo gruppo strumentale, che suona solo quando le azioni hanno luogo nel suo ambito. La scena I è quella in primo piano, è stata pensata in primo luogo per i monologhi e per il mondo degli oppressi e di chi soffre; tra questi considero anche il Generale, per la sua crisi di coscienza, per il fato che lo colpisce. Su questa scena il disertore, dopo l'arresto, attende l'esecuzione. Qui si manifesta l'apprensione della sposa del Soldato 2 per il suo uomo, partito per farsi giustizia e scatenare la rivolta. Tra la scena I e la scena II, collocata dietro alla prima, medita il Generale dato per pazzo, e, incatenato, subisce la sua fine. Gli strumenti per la scena I sono in parte antichi, una viola da gamba, una chitarra, ma anche alcuni strumenti a fiato moderni e un piano, inoltre una quantità di piccoli strumenti a percussione suonati dal pianista e dagli altri esecutori. Al limite tra scena I e scena II è collocato un organo portativo. L'organista appare solo due volte ed esegue fantasie sul Corale *Herzlich tut mich verlangen* di Hans Leo Hassler: una prima volta proprio all'inizio, quando il Generale condanna a morte il disertore, una seconda verso la fine, quando viene eseguita la "sentenza" di accecamento del Generale. In quel momento risuonano ancora trombe lontane dietro il palcoscenico, echi della musica marziale di cui è costituita gran parte della partitura e che da qui in avanti tacerà definitivamente.

La scena II ha un'orchestra costituita da un quartetto d'archi a cui si aggiungono una celesta e pochi fiati (legni ed ottoni), inoltre piccoli strumenti a percussione suonati di quando in quando da questi strumentisti. Sulla scena II hanno luogo gli eventi centrali; qui il Generale apprende della sua imminente cecità che gli dovrà aprire gli occhi. Qui incontra le sue vittime, qui si deve confrontare con il suo passato. Qui viene dichiarato pazzo. Più tardi, ancora su questa scena verrà ambientato il cortile del manicomio, dove i malati si lamentano e da cui si dipartono per una navigazione immaginaria verso un'isola che non esiste, ma che sembra loro contenere tutto ciò che speranza e salvezza possono suscitare in loro. Forse quest'isola si chiama Utopia. Sempre su questa scena il Governatore cade sotto i colpi dell'attentatore. Qui l'Imperatore avrà il suo "déjeuner sur l'herbe", sulla riva del fiume.

Sulla scena III, lontana sullo sfondo, avvengono le atrocità più grandi, l'esecuzione del disertore, l'assassinio delle due donne, le feste della oligarchia e dei collaborazionisti. Qui il Governatore festeggia la sua nomina, ordina l'uccisione della vecchia e di sua

nipote. Qui gli ufficiali si accoppiano con le prostitute, cantando (sul tema di *Eaton Boating Song*) di sogni giovanili, cameratismo, correnti fluviali e profondità marine. Ancora su questa scena emergono le figure dei due killer che debbono eseguire la sentenza contro il Generale. Gli strumenti per la scena sono tre legni, un ottone basso e quattro strumenti ad arco amplificati da microfoni a contatto.

I musicisti delle tre orchestre dovrebbero stare su podi decorati sontuosamente ed essere vestiti come per uno spettacolo di gala. Per contrasto immagino le scene come estremamente semplici e provviste solo del minimo necessario per la comprensione degli avvenimenti. Su una parete laterale e su quella di fondo del palcoscenico è presente un notevole arsenale di strumenti a percussione, tamburi di pelle e metallici, ma soprattutto lastre di bronzo. Un suonatore di tamburo, per metà derviscio e per metà giocoliere, appare in certe situazioni drammatiche e le introduce. Ricopre in parte la funzione del coro greco e c'è in lui anche qualcosa del buffone del teatro elisabettiano. Ogni volta che la musica strumentale tace questo tamburo emerge all'improvviso, simbolo dell'ineffabile. Per tutta la scena dell'Imperatore, il suonatore di tamburo sta sul palcoscenico e suona lo "angklung" (un organo di bambú dell'isola di Bali), collocato sulla riva più lontana del fiume. L'aspetto di questo strumento richiama l'immagine di un canneto palustre e dunque dà la sensazione della vicinanza del fiume; il suo risuonare di corpo cavo, unito al suono delle campane del tempio e dei cimbali antichi, accompagna la leggenda buddista raccontata dal giovane Imperatore.

Ho cercato di dare ai tre gruppi strumentali una qualità parlante, che coinvolga i suonatori nell'azione drammatica in modo più intenso di quanto accade normalmente con l'orchestra nella fossa. La musica di *We come to the River* non è distanziata dalle azioni che si svolgono sul palcoscenico; non ha una funzione di commento, ad eccezione di alcune circostanze di breve durata (ogniquale volta si ha l'impressione che la musica strumentale sia condotta dall'ineffabilità alla disperazione, al silenzio o ad uscire dai propri confini) e dove sembra che essa cerchi veramente di intendere se stessa come parola. Questa musica cozza senza sosta contro i confini che sembrano essere stati tracciati per essa nel passato; e in molti casi viene elaborata in modo tale da emanciparla dal suo interno verso una rappresentazione critica e concreta del dramma, fino a diventare una sua componente. Vorrei fornire alcuni esempi.

L'osservazione accidentale di una delle prostitute («Il sottotenente Jones ha perso le gambe»), appena percettibile, diventa due scene più avanti il tema principale della marcia, che viene eseguita dalla banda della guarnigione per la parata delle bandiere e con cui questa attraversa rumorosamente l'auditorio.

Al ballo nei saloni municipali, l'orchestra III esegue mazurche e valzer. Simultaneamente ha luogo un duetto tra il medico e il Generale, dagli accenti cupi e tragici, e nello stesso tempo udiamo dal palcoscenico I il lamento del disertore condannato a morte.

Segue un'altra scena simultanea: sul palcoscenico I lo spiazzo della parata viene scopato agli ordini di un sergente maggiore (tenore leggero accompagnato da un concertino, in forma di studio, per ottavino e piano). Sul palcoscenico II la giovane donna crede di aver trovato il corpo del suo sposo nel momento in cui questo viene fucilato come disertore sulla scena III. Ma la musica sul palco III non si è separata dalla scena precedente; nessuno ha dato un'istruzione del genere, e l'orchestra continua a suonare musica da ballo: un valzer. Si esprime così un sentimento di impotenza e allo stesso tempo si muove un'accusa, si crea anche un'associazione con l'immagine orrenda della banda musicale del lager di Auschwitz che, per ordine del comando del campo, doveva suonare mentre venivano attuate le esecuzioni (si ricordi la fotografia che testimonia di questo fatto). Forse questo è uno degli esempi più chiari di ciò che intendevano all'inizio, quando ho detto che in questo lavoro la musica è stata portata su un piano di realismo che in passato avrei evitato. Qui la violenza è rappresentata attraverso un atto di violenza.

Il suono dell'orchestra III possiede nell'insieme un carattere volgare, villano, ripugnante, sarcastico, che perde solo dopo che il Generale è stato accecato. Il suono dell'orchestra II è flessibile e utilizzabile per i procedimenti espressivi più diversi, mentre gli strumenti dell'orchestra I sono di natura velata ed indifesa, ma anche tenera e fragile, come se in essa fosse preservata la vita preziosa dei bambini che danno voce ai suoni ottimistici del canto finale.

Ci sono alcuni passaggi nei quali le tre orchestre devono suonare insieme, anche in assenza di azioni simultanee. Uno di questi è la scena conclusiva della prima parte. La vecchia salta nel fiume assieme alla nipote. Dalle grida dei soldati comprendiamo che scompare nei gorghi. L'orchestra III intona un motivo canzonettistico estremamente banale fino a quando il materiale musicale delle altre orchestre comincia a circolare per il palcoscenico nella forma di canone, pieno di passione, e viene fatto girare vorticosamente come in una centrifuga. Poi la musica si esaurisce nei registri più acuti, nei suoni flautati, per proseguire da qui (o piuttosto trascendere) nelle grida registrate dal vero di uccelli d'acqua — di nuovo siamo sul confine dell'indicibile.

Un ruolo particolare è assunto dalla musica dei pazzi. Per le due grandi scene del secondo atto, ambientate nel manicomio, Bond ha scritto una quantità di monologhi che i malati recitano simultaneamente oppure, sotto forma di *Sprechgesang*, mormorano, gridano, mischiano al piagnucolio. Questi malati sono le vittime della violen-



za; i loro monologhi contengono descrizioni di atrocità dei tempi antichi, del XIX secolo e di oggi. Trattano della legge di Lynch negli Stati Uniti, delle fucilazioni di massa perpetrate dagli sgherri delle SS, di Hiroshima e Nagasaki, del Vietnam. Altri malati alzano vele immaginarie sulle loro barche immaginarie; così facendo, intonano un madrigale "a cappella", che riflette lo sconforto e la disperazione di coloro che lo stanno cantando. A conclusione di questa scena l'orchestra si appropria del madrigale e lo fa transitare nella scena successiva, che si svolge in città tra i "sani" ed è connotata dall'orrore della quotidianità.

Fin dalla sua comparsa, all'inizio della scena del campo di battaglia, il tamburo scandisce un ritmo ed introduce così un ulteriore parametro, valido per tutta l'opera. Questo ritmo si manifesterà in forme sempre nuove, secondo il principio isometrico, e sempre in relazione con la violenza. Così esso penetra anche nelle strutture delle escandescenze del Generale in manicomio; i suoi melismi gli sono attaccati come i fili di una marionetta. È come se il veleno della violenza che si insinua in lui se ne stesse sempre più impossessando, come una forma reale di follia. Le combinazioni isometriche raggiungono la loro densità massima nella forma di un canone ritmico a quattro voci quando il Generale, immobilizzato dalla camicia di forza e incatenato, aspetta l'ultimo atto della sua esistenza.

Le scene simultanee producono un'ampia polifonia del linguaggio, dei significati, delle forme espressive musicali. Ci sono collegamenti trasversali costanti tra le singole scene, nonostante la simultaneità delle azioni indipendenti. Mai si presenta qualcosa senza senso come nel teatro dell'assurdo, e nulla è astratto o formalistico o casuale. Tutte le possibilità di cui disponevamo, tutta la conoscenza e capacità, persino il virtuosismo, sono serviti a realizzare un teatro musicale serio, politico in ogni frase e in ciascuna nota, che prende l'arte radicalmente in parola e intende farla avanzare di un passo verso la verità e l'impegno sociale. I tre padri sotto il cui sguardo questa composizione si è formata sono Monteverdi, Mozart e Mahler, i supremi realisti della musica.

Ho già parlato della funzione dei due Corali d'organo, la cui presenza fa parte anch'essa della mia concezione dell'impiego realistico della musica in questa composizione. Ora devo compiere un altro passo e spiegare come ho distinto la musica della guerra e dei violenti da quella degli oppressi.

La musica della violenza ha numerosi parametri. Possiede suoni simili a segnali, considerati tipici della musica militare. Ma oltre a questi ci sono nuclei di motivi, disposizioni di intervalli e anche serie dodecafoniche (che si sono prodotti lentamente durante il lavoro; per esempio, per il Governatore e il Generale solo nelle scene con-

clusive, dunque quando il loro destino è ormai deciso) che intendono caratterizzare l'indisponibilità all'impegno, l'ipocrisia, l'indifferenza. Durante l'incontro con il medico, nella scena III, si sviluppa del materiale che potrebbe essere inteso come leitmotiv nel senso wagneriano e si evolve in modo analogo, seppure meno esplicito. Diventa parte del montare della crisi e accompagna il destino del Generale come la sua stessa malattia strisciante. Produce motivi brevi che, nei miei schizzi, portano titoli come "onori militari", "il Generale si umanizza" o "accecamiento". La buona società, che è associata al complesso tematico della violenza, ha intervalli sferzanti di settima e di nona, collegati però con sequenze banali di melodie del repertorio volgare; a questo modo si manifestano corruzione e frivolezza, che inconfondibilmente emergono dall'ordito musicale. La musica che accompagna l'entrata in scena delle prostitute si compone dello stesso materiale di quella per la buona società. Spesso sorgono forme chiuse di parodia, che ho chiamato provvisoriamente "Charakterstücke". Accanto alla già citata marcia di parata con il tema delle prostitute e la musica da ballo, c'è qui un'aria fiorita in La bemolle maggiore, con accompagnamento d'arpa, composta nelle parole e nella musica da una liceale di nome Rachel per celebrare la vittoria, e da lei stessa eseguita.

Ma questi scherzi diminuiscono col progredire della tragedia e difficilmente ne troveremo nella seconda parte dell'opera, che inizia con la scena del manicomio. Fa eccezione l'aria dell'Imperatore (mezzosoprano): il singolare racconto buddista, colmo di una tonalità velenosa e ipocrita. Differenziare inequivocabilmente questo genere di tonalità (che possiamo chiamare wagneriana, parsifalesca) dal terreno armonico e melodico dell'altra sfera, il mondo degli oppressi, è stato una delle difficoltà maggiori di tutto il lavoro. Ho già accennato all'importanza della musica del disertore, del Soldato 2 e delle donne. Nel corso della composizione ho fatto crescere e arricchire lentamente il materiale per queste figure, mentre il materiale per la violenza gradualmente si fossilizza e muore. A ciascuno di questi caratteri corrisponde un materiale proprio. Per esempio, nei miei album di schizzi si trovano per il disertore cinque forme melodiche, sia lunghe, sia brevi, e altre cinque forme verticali, accordali. La madre del disertore (la vecchia) ha una melodia propria, che comincia con una terza minore discendente, in analogia con l'aria "Faber, mein Sohn Faber" della *Condanna di Lucullo* di Paul Dessau.

Le melodie e armonie associate alla vecchia donna, inoltre, sono avvolte in un accordo a 16 voci dell'estensione di sei ottave, tenuto per tutta la scena del campo di battaglia in timbri sempre nuovi, come un pedale d'organo o, piuttosto, come un rāga. La giovane donna è caratterizzata da una linea ascendente e discendente con

enfasi, composta di terze, quarte e quinte diminuite, che intende esprimere il suo stato, confinante con la follia, e accompagna le sue scene in forme costantemente mutevoli.

Il Soldato 2 e la sua sposa dispongono di un materiale melodico costituito da intervalli delicati, che emerge come per caso fin dalla scena I (quella dello spaccio militare) e raggiunge il pieno sviluppo solo nella seconda parte. Lo stesso accade all'arsenale armonico, che si può udire per la prima volta nella sua semplicità diatonica quando il Soldato 2 visita il Generale in manicomio e dà notizia della città terrorizzata. Questo, assieme ai valori orizzontali, determina l'intera scena IX, durante la quale il consiglio dei ministri si riunisce sul palcoscenico III (la musica che lo accompagna è composta di combinazioni aride e insipide dei motivi associati al Governatore), sul palcoscenico II il Soldato 2 sta come una sentinella in attesa dell'occasione di sparare al Governatore, mentre sul palcoscenico I la sua sposa sta in ansia per lui.

Proprio alla fine, al momento del canto alla speranza, riappaiono i motivi fondamentali del mondo degli oppressi. Formano una catena di intervalli che è una metafora di quella speranza, possibile solo ora, a conclusione dell'opera. Paura e angoscia hanno abbandonato del tutto la musica, ed è come un nuovo inizio in un mondo liberato dal terrore e dall'ingiustizia.



## DIE ENGLISCHE KATZE

Hans Werner Henze

*Dal diario di lavoro*

[...] Riflessioni sull'organico strumentale: strumenti obbligati o gruppi strumentali per i diversi caratteri? Certo è che Tom avrà due clarinetti, dei quali ho cominciato a sognare durante la preparazione di *Pollicino* come un assetato sogna una birra fresca. E Minette avrà la sua cetra, ma anche l'arpa, il mandolino e il violino. La chitarra no. Per la chitarra non ho idee in questo momento e, grazie a *Pollicino*, mi ha anche un po' stufato.

La "Royal Society for the Protection of Rats" raffigurata da un piano? Dotare Puff di un fagotto – o è meglio un armonium? In questo caso si lascerebbero i legni ai ruoli simpatici. Ad Arnold, il malvagio, affianco un ottone (come per Mittenhofer in *Elegy*), al topo un flauto dolce contralto, "just for the hell of it". E per Lucian, l'assassino? Chissà. Compare solo alla fine, sento come un lieve sibilo sinistro provenire da sotto la finanziaria di questo impiegato. Lucian è una volpe. Pensavo a come viene riprodotto il richiamo per la volpe durante la caccia, è un richiamo amoroso che i cacciatori probabilmente definiscono con un nome particolare. La volpe non richiama, non è un urogallo, neanche bramisce; emette un suono stridulo di trombetta quando è innamorata, ma certamente esiste una migliore definizione. E ha un solo tono, non si possono produrre *tunes* con il richiamo da caccia per volpi. Forse l'armonica a bocca, strumento obbligato anche per i killer di *We come to the River* (tratta dalla musica per film *High Noon*)? E per la giuria schiamazzante, i giudici tonanti? Solo strumenti a percussione? Anche di questi sono un po' stufo. Su questo punto bisogna ancora riflettere molto. Sarebbe bene circoscrivere l'impiego degli archi (un organico limitato: sette violini, tre viole, tre violoncelli, un contrabbasso) alle figure di Minette e Tom, creando un'isola sonora. Babette potrebbe essere

accompagnata da una viola. I legni saranno doppi, con heckelphon, sassofono e controfagotto come secondi strumenti. I versi degli animali "non" devono essere imitati, sarebbe sbagliato, ma si può cercare di rendere i fruscii del mondo felpato degli animali e i loro misteri; anche ciò che a noi sembra strano di loro, e a loro di noi. Ma le arie e gli ensemble esigono materiale più solido, richiedono melodie, rapporti ritmici e armonici trasparenti. Si vedrà.

Marino, 16 marzo

[...] Inizio a lavorare al *Cat* di mattina. Oggi si prepara la carta da musica (è domenica), si elabora in ogni dettaglio la tabella degli strumenti come sintesi delle idee e dei progetti degli ultimi mesi e, in particolare, degli ultimi giorni (di vacanza). La forma fondamentale della serie per la musica della gatta inizia con l'intervallo di seconda maggiore Si-La. Si aggiunge poi come quinta diminuita, un Mi bemolle che sembra mettere tutto in discussione. Con l'intervallo seguente Do-Sol bemolle si produce, operistico, un effetto curiosamente patetico del genere di un accordo di settima; effetto che si rafforza ancora mediante il Fa successivo, che risolve, subito dopo l'accordo di settima, in modo tardoromantico, mentre con l'intervallo minore da Fa a La bemolle, che segue ora, si raggiunge una nuova condizione: il La bemolle dalla tenera tristezza ha evitato un altro intervallo di seconda dal Fa al sottostante Mi. In tale ricordo nasce la decisione per la nota susseguente. Si ripete l'intervallo di seconda maggiore dell'inizio, stavolta realizzato in Mi e Re. Dal Re si passa nella terza maggiore sottostante Si bemolle. Dunque, due terze maggiori discendenti si sono susseguite (La bemolle-Mi e Re-Si bemolle), esattamente come all'inizio due gruppi di tritoni (La-Mi bemolle e Do-Fa diesis) si erano succeduti in modo ascendente. Dal Si bemolle una terza minore ascende al Do diesis, poi giunge il terzo intervallo di tritono (che arricchisce le associazioni armonico-funzionali e al tempo stesso le risolve, come per confermare lo stato di sospensione) della nostra serie, che cessa così in un terzo accordo di settima. Ha la stessa carica di affetto prodotta dalla scelta degli intervalli di una sonata per strumento a tastiera di C.Ph.E. Bach o Haydn, di stile patetico, ma è anche misteriosa e multiforme come la vita psichica degli animali... Hölderlin dice: «Ricchi di sensi sono gli uomini... ebbri di luce e lo spirito degli animali sta con loro...». Su questo punto debbono essere deviati tutti i temi, possibilmente senza eccezioni, ad esso dovranno tendere gli andamenti retrogradi e i rovesci; presto inizia il lavoro attorno al *recitativo arioso* di Lord Puff, accompagnato dall'armonium.

16 marzo, sera

Il lavoro sulla distribuzione dei ruoli è durato tutto il giorno, Edward è stato coinvolto per telefono, adesso è chiara ogni cosa e ho fatto un elenco che può andare anche nella intestazione della partitura.

Anche la disposizione del complesso degli strumenti è stata programmata in ogni dettaglio.

A questo proposito ci potrebbero essere ancora modifiche se dovesse emergere che questa composizione orchestrale è troppo ampia per le dimensioni della fossa del piccolo teatro di Schwetzingen. Devo informarmi al più presto da Stoccarda. Edward è per questo titolo: *The Cat. A Story for 12 Singers and 36 Musicians*. Vorrei che consentisse di ritornare al titolo primitivo *The English Cat*, che particolarmente in tedesco suonerebbe meglio del secco *Die Katze*.

Lunedì 17 marzo

[...] Ho pensato a lungo di fare una ouverture (come usava nel Settecento e nell'Ottocento), ma ci rinuncio (mi chiedo se sia il caso di comporne una proprio alla fine, con valore di sintesi, che anticipi il tutto in modo introduttivo), sembra contrastare con l'usanza. Che so oggi di quanto accadrà nelle settimane e nei mesi a venire? Io sviluppo una cosa dall'altra, come può prodursi una sostanza plausibile da un'ouverture posta davanti a una cortina chiusa? Librettista e musicista presentano i loro personaggi principali – e con ciò anche il materiale musicale di fondo – non nell'ouverture ma nella prima scena; vale a dire, in una specie di posizione di base o di partenza.

Siamo nel soggiorno di Mrs. Halifax, a Londra, verso il 1900. L'atmosfera è vittoriana, piuttosto severa, alquanto inflessibile. Eventualmente i mobili e la stanza sono del primo stile vittoriano, mentre tappezzeria e soffitto sono di stile *Gothic Revival*, dall'aspetto un po' più antico e atemporale, più conciliante dell'abbigliamento scuro e abbottonato. In questo ambiente inseriamo adesso i gatti (e la topina addomesticata Louise, alibi dei gatti) membri della Reale Società per la Protezione dei Ratti (RSPR). (Bisogna resistere alla tentazione di ingrandire i mobili. Sarebbe un realismo sbagliato che distruggerebbe il realismo della parabola e ben presto annoierebbe lo spettatore). Puff, che vedo come una versione felina di Sir Andrew Aguecheek e con i coloriti del nostro vecchio castrato di Marino, Carmelo, soltanto più pallido e con capelli più radi del nostro, terribilmente sciocco e appena un po' effeminato ma con lo stesso numero di denti mancanti di Carmelo, si presenta con i suoni



timbrici e robusti dell'armonium ("the only organ that still works at Mrs. Halifax"), e questa musica, senza la minima traccia di parodia o copiatura di stile, intona adesso, forse un poco sdolcinata e stupida, una specie di inno di casa Puff, diventa un blasone sonoro, lo status symbol di Puff. Inoltre, questa semantica sonora (assieme al soffitto gotico, da chiesa) dà al tutto una patina voluta di bigottaria e ipocrisia, e insieme di stramberia. In questo arioso si trova adesso tutto il materiale fondamentale per Lord Puff. Da qui in avanti, con questo materiale, la sua figura si svilupperà in sintonia con la progressione drammatica (in relazione agli avvenimenti che si verificano sul palcoscenico e in conformità con essi) fino alla fine dell'opera. Nel recitativo che segue l'arioso, Lord Puff, futuro presidente della RSPR, informa i suoi amici che si sposterà (spinto da Mrs. Halifax). Nel momento in cui egli parla di Minette ("Today the young Lady, she [Mrs. Halifax, N.d.A.] has chosen for my spouse, comes...") gli archi attaccano, e la gaiezza che i violini esprimono in un valzer sarà visibilmente sempre più contraddetta nel corso dell'opera. (Del resto Minette dovrà avere la propria musica, indipendente da quella di Puff). Non appena Puff smette di parlare di Minette (verso il passo "from the country"), l'organo riassume il comando. Alla preghiera a cappella, rivolta ai membri bigotti della RSPR affinché esprimano un'opinione, segue ora un piccolo ensemble *allegretto*, di cui non so ancora nulla sebbene lo abbia già scritto. È breve, non esprime ancora molto. Lo dovrò riprendere, alla prima occasione me ne occuperò. Forse è adatto a situazioni collaterali o transitorie. È orchestrato per un organico misto (2 flauti, 2 clarinetti, 2 corni, 2 fagotti, arpa, archi), in verità soprattutto per fornire un primo assaggio all'orecchio dell'ascoltatore, come se gli strumenti in un certo qual modo dicessero: «Siamo qui! Vogliamo sapere che cosa sta succedendo e che intenzioni ha Henze con noi!». Lo heckelphon attacca e annuncia Arnold. La canzone di Arnold (non il suono dello heckelphon) è burbera e volgare; per il modo in cui è stata composta e la si sente cantare, Arnold viene presentato inequivocabilmente come "il" malvagio, il "villain" della storia. Il primo giorno ho finito su questo punto, domani si tratterà di terminare questo soggetto per il quale ho già il tema:

Es. 1

*f staccato sempre*

Arnold

Eve was a thief and since her time The fe-male sex has lived on crime  
E - va sie stahl und seit der Zeit Das Wei - ber - ge - schlecht am Bö - sen ge - deiht

Arnold

A - dam was tempted - when he fell His pa - ra - dise turned in - to hell  
A - dam schon bald der Ver - suchung er - lag Sein Pa - ra - dies war Höl mit ei - nem Schlag

18 marzo

[...] Ho lavorato per l'intera giornata al primo verso della canzonetta di Arnold. Lo heckelphon genera una melodia marziale in modo rabbioso, bramoso, bilioso, maligno, costantemente costituita dalle stesse successioni di note. Possiede anche un carattere che si potrebbe dire *de profundis*... (sí, Arnold se la passa male per il suo carattere schifoso!). E come una ciaccona, cui si contrappone il tema principale dell'aria – la melodia sul genere della polka. E triviale, non popolare; una specie di pessima canzone da cantastorie dal contenuto borghese (tra l'altro è contro le donne), aggressiva e insolente. Due anime, ovvero l'Arnold pubblico, insopportabile e onnipresente, contro la sua indole tetra e intristita. Ma non ho ancora una scelta degli intervalli per la parte cantata (che, con il sostegno di fagotto, trombone, violoncelli ecc., devono essere percettibili con chiarezza dai cantanti sul palcoscenico); solo da qui deve venire il messaggio, d'intesa o in conflitto con le note contrappuntistiche dello heckelphon, che fa il suo ingresso nel teatro dell'opera come strumento principale concertante. Anche il resto dell'orchestra si occupa di questo duetto, lo sostiene armonicamente in controcanti canonici e imitatori, gli conferisce elasticità e temperamento. Questo è anche il primo momento in cui la musica dell'orchestra (che ricordiamo dall'istante della prima comparsa con il suo «siamo qui!») può mostrare quali funzioni drammaturgiche ha intenzione di assolvere in futuro. L'orchestra delle *Nozze di Figaro* è a portata d'udito, ma non oso prestarvi orecchio. È vero d'altra parte che ho in mente una leggera modulazione, al momento Arnold viene soltanto presentato. Abbiamo ancora un po' di tempo.

19 marzo (mercoledì) sera

L'aria di Arnold (la canzonetta) è terminata. Il secondo verso è diventato una variante del primo, anche dal punto di vista dell'armonia. La conclusione del secondo verso (e dell'aria) va in modo del tutto differente, diventa del genere di una coda, si assottiglia prima di finire. Si tratta forse di un'aria italiana?

Ho già scritto anche un breve recitativo (l'esortazione di Mrs. Plunkett alla preghiera) per legni e i tre violoncelli in registro di tenore, gettando così le basi per il corale che seguirà.

20 marzo sera

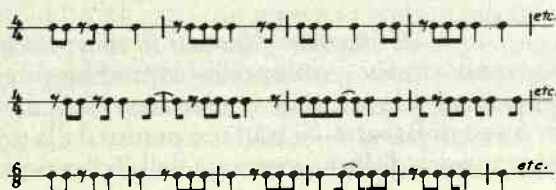
Duro lavoro attorno al corale. L'idea è che il piano, strumento principale della RSPR, entri ora in funzione. Dopo questo "fateci pregare" di Mrs. Plunkett il piano attacca e suona una trascrizione della polka di prima. Con questo si intende dire: la preghiera è

bigotta, al suo interno continua a risuonare la crudezza dell'aria misogina o una sua evoluzione. Ho tentato di mantenere le linee polifoniche della polka a portata delle dieci dita del pianista, di renderle suonabili, ma ci vorrà un buon esecutore; lo strumento dovrà mandare un suono leggero, come prodotto dalle zampe di un gatto, seppure scintillante dal punto di vista armonico. Il materiale armonico che mi viene fuori sarà ulteriormente sviluppato.

Mi viene l'idea di sviluppare per analogia e far aderire al dramma, nel genere delle variazioni di Diabelli, tutti gli elementi fondamentali, i temi, i ritmi e le relazioni armoniche. Con la canzonetta restiamo al personaggio Arnold (anche lui prega, ma continua a pensare ai "suoi" problemi morbosi, perciò la musica che accompagna il coro è anche la "sua" – o ha piuttosto la funzione di un postludio della polka?).

Il corale: l'ho scritto con valori lunghi e ho cercato di riportare abbastanza fedelmente nella notazione le stonature che affliggono l'ascoltatore di un canto corale in chiesa (di recente ne abbiamo ascoltato uno, formidabile, eseguito da pescivendole nel santuario di Santa Restituta, martire e patrona di Ischia). L'ho trasferito qui in un'altra civiltà musicale. Dura a lungo, e la canzonetta non interferisce con esso. Continua a martellare imperterrito. Il canto è scritto per nove voci obbligate che, in relazione più o meno stretta con i processi armonici del pianoforte, recitano meccanicamente i loro versi bigotti, ciascuna voce a modo suo, ponendosi di volta in volta dalla parte della ragione e da quella del torto (musicale). Talvolta si verifica una rottura totale della relazione, soprattutto quando si vogliono affermare opinioni divergenti su come andare avanti con il canto. Il piano (da suonare con il secondo pedale e, nonostante la ricchezza di note, con leggerezza e disinvoltura) tace a conclusione del primo verso della canzonetta; a questo punto entrano in scena gli altri strumenti previsti per la RSPR, le percussioni – maracas, guiro e log drums – e presentano contemporaneamente la forma fondamentale ritmica (isometrica), che da qui in avanti avrà il valore di segno distintivo per il cosmo della RSPR e sarà anche soggetta alla variazione continua. Questa forma trae origine dal quadro ritmico della canzonetta:

Es. 2





L'esecuzione del corale, sgraziata e sguaiata, prosegue imperterrita per la presentazione del ritmo di fondo. L'organo introduce di quando in quando un accordo alla menta, come per sciogliere i nodi di intonazione nei quali il canto si è impigliato, ma l'operazione non riesce. Questo processo dura un bel pezzo ma poi, all'improvviso, attacca di nuovo il piano, e l'organo – che era rimasto fermo su un accordo nel suo tentativo fallito di sostegno, per poi martellarlo (già 6 battute prima della seconda entrata del piano) tramite il ritmo della serie isometrica – ora lo abbandona, pur portando a termine la forma fondamentale; questa, cambiando accordo di battuta in battuta, adegua le relazioni tonali al canale armonico della musica del piano (della canzonetta). Il secondo verso della canzonetta è stato ottenuto allo stesso modo del primo. In qualche modo, però, sembra che la musica corale stavolta reagisca alla sua armonia della canzonetta più presto di quanto avvenuto in precedenza, e per una volta, per la durata di una mezza misura, l'ensemble entra persino ritmicamente su questa.

*Venerdì 21 marzo, mattina*

Per tutta la piovosa giornata di ieri sono proseguiti i lavori di dettaglio attorno al corale. La cosa ha richiesto ancora un po' di fatica ma credo che ci sia l'effetto teatrale, vedo e sento con chiarezza questo canto non pio (sostenuto anche dal ricordo di una scena di coro femminile del *Sea* di Edward rappresentato al Royal Court nel 1974), lo rendo alquanto selvaggio e *outrageous*. So anche come andare avanti, è un piacere scrivere questa composizione: è l'opera, con tutte le sue fantastiche possibilità e risorse...

Rulla il tamburo. Considero il rullio capace di produrre un'altra dimostrazione della serie isometrica. Il rullio, come pure ogni sillaba cantata, ogni nota dell'orchestra (indico solo dei brevi *sf glissando* per il piano e l'arpa, significano lo scricchiare del pelo dei gatti, Puff e tutti gli altri sono elettrizzati!) trae origine dalla forma fondamentale ritmica; anche la musica dell'organo, che ora attacca (variante chiaramente riconoscibile del primo arioso per organo), è soggetta a questo principio. Non vi soggiace invece la replica di Puff al rimprovero di *worldliness* da parte di Mrs. Gomfit, dovuto al fatto che egli si sta pettinando – cosa che contribuisce naturalmente a elettrizzare il pelo – per piacere a Minette o guadagnare tempo.

*25 marzo - Martedì (il mese sta già finendo)*

Ieri si sono riuniti organo, violoncelli, contrabbasso e fagotti per aiutare a rappresentare la seconda e ultima replica di Puff prima dell'entrata in scena di Babette. Si tratta in pratica della prosecuzione della precedente musica di Puff, integrata dall'indicazione *più mosso*

ed eseguita da piú strumenti. I violoncelli e i contrabbassi hanno movimenti cromatici pulsanti, come per dire: non c'è piú tempo, la porta "deve" essere aperta, il destino "deve" avere il suo corso e l'azione "deve" proseguire. A questo punto Puff canta, pieno di speranza, "perhaps she's gone..." (mentre l'organo esegue un canone), e quando canta "if God ordains we are not to meet, so be it" la musica dell'organo passa al movimento cromatico, violoncelli fagotti e contrabbasso sviluppano il *cantabile* e la linea degli accordi organistici di prima e anche l'idea del canone: i fagotti e il contrabbasso eseguono su tre diverse altezze canoni precisi per la parte di canto, mentre i violoncelli integrano la polifonia in modo liberamente inventato. Cerco di impossessarmi dei mezzi per dare forma a Lord Puff. Sento in tutta trasparenza la voce straordinaria del tenore Finke e il suono degli strumenti dell'orchestra dell'Opera di Stato. Adesso ho annotato nel mio schizzo, in corrispondenza dell'ultimo accordo di questo piccolo episodio, «eco nel metallofono e negli altri». Devo ancora riflettere in che modo. L'idea è che questo accordo

Es. 3



debba svanire, ma non troppo in fretta (deve essere possibile udirlo nettamente), e che debba apparire in timbri completamente diversi da ciò che lo precede e segue. Vorrei essere sicuro che questo accordo è recepito come un segno armonico per Babette, e farne un punto di partenza, un po' piú avanti, per la sua musica non ancora sviluppata. È qui, in questa aposiopesi, che Arnold apre la porta e Babette entra. Verso sera ho scritto le prime misure della sua musica. È una contadinella prosperosa. Dò un tempo pastorale di 6/8, variante del ritmo di fondo, sulle sue 3 viole obbligate (es. 4); l'armonia che vi emerge è fine e garbata, Babette si comporta in modo irrepreensibile e normale, deve essere simpatica al pubblico, ma attenzione: con lei non c'è da scherzare. Lei è un tipo *no nonsense*. La pulsazione = 100, che era stata mantenuta per tutto quanto segue l'aria di Arnold (in un caso con un *meno mosso*), adesso cede il passo a quella piú tranquilla di Babette (= 76); le viole continuano a suonare materiale leggiadro ma non insensato, e si arrestano (come in un punto coronato) sui commentatori, accompagnati da piano e percussioni. Ho già musicato anche il discorso convenzionale di benvenuto di Lord Puff, naturalmente con accompagnamento d'organo.

Es. 4

6/8 Moderato ( $\text{♩} = 76$ ) 25

pno. *p* ped. - - -

Babette *f*  
 Good day. I am look - ing for Lord Puff.  
 Gruß gott! Ich möch - te zu Lord Puff.

6/8 Moderato ( $\text{♩} = 76$ )

1 *p affettuoso*  
*mf* *f*

via. 2 *p affettuoso*  
*mf* *f*

3 *p affettuoso*  
*mf* *f*

vcl. *f* *unifi*

db. *f*

pno. - - - - -

Babette - - - - -

1 *p*

via. 2 *p*

3 *p*

vcl.

db.



*Mercoledì mattina*

[...] Oggi vorrei continuare a sviluppare il dialogo e inventare un'aria particolare per Arnold, ho già una forma per questo scopo. È importante che la forma sia quella di un couplet, e che ciascuna parola sia comprensibile; Arnold deve cantare sul proscenio, dispone di tempo (frattanto, Minette viene introdotta da Babette). Apprendiamo da Arnold i suoi guai: è squattrinato e la sua unica chance consiste nella possibilità di diventare erede universale del non ammolgiato Puff. Tenterà perciò con tutti i mezzi di tenere lontano Puff dal matrimonio. Del resto, Arnold non può più soffrire il caro zio, per anni ha riso a denti stretti per le sue pessime battute di spirito, ne è stato il factotum: tutto questo deve essere reso in musica al di là dell'atmosfera della canzonetta, scendere in profondità, risuonare nero come il carbone.

*Sera*

Non appena Babette si presenta con "I am Babette" attaccano anche due oboi, i suoi altri strumenti principali. Viole e violoncelli sono sopraggiunti con note lunghe. Questo carattere del periodo musicale – a 8 battute e 4 voci – si svilupperà come secondo materiale di Babette.

*Giovedì 27 marzo, mattina*

Andamento dei lavori di ieri: Babette ha chiarito perché Minette non è venuta di persona e si è servita di lei – "To be sure you were respectable". Questa spiegazione (sempre nel tempo pastorale di 6/8, o anche 9/8 e 12/8) provoca una sdegnata mozione di sentimenti, espressa a cappella, secondo la quale non c'è nessuno di più rispettabile delle signore e dei signori presenti. Babette va a prendere Minette. A questo punto Arnold va verso il proscenio per cantare la sua cabaletta. Pregherebbe persino, canta, se questo servisse a far sì che lo zio prima lo nomini erede unico e poi muoia. Si tratta naturalmente di pii desideri nella situazione presente, in cui Minette, futura sposa dello zio, può arrivare da un momento all'altro. Dunque Arnold è fuori di sé. Passa alla battuta di 6/8, ma la musica ora è più veloce, con aspetti bestiali e furiosi. Lo heckelphon riprende la canzonetta dall'inizio (in una variante in 6/8), Arnold canta durante il canone, i fiati (legno basso, ottone) e gli archi vi introducono con violenza accenti rabbiosi.

Verso mezzogiorno sto lavorando su "I am very very broke", poi mi viene in mente che, quando Arnold canta sul proscenio (secondo la convenzione dell'opera buffa classica) e l'interesse delle loro signorie è attirato dalla porta in fondo al palcoscenico, da dove giungerà

Minette, pur voltando le spalle ad Arnold (e agli spettatori) dovrebbero notare il suo sfogo violento mentre stanno in attesa passiva e muta dell'arrivo di Minette. Telefono a Edward alle due del pomeriggio per chiedergli consiglio. Alle due e mezzo richiama e detta i seguenti "a solo":

- Lady Toodle* (points out where they should stand, she puts herself in front)  
I stand here.  
*Mr. Keen* A gentleman should receive her.  
*Mr. Fawn* I offer myself.  
*Mr. Plunkett* But I am nobler in years and greater in wealth.  
*Mrs. Gomfit* A woman to help her – if she is shy.  
*Miss Crisp* But someone younger such as I.  
*Puff* (steps back)  
I willingly give up my place – I step behind.  
*Lady Toodle* A peeress comes first, pray, do you mind?

Nel pomeriggio ho ripartito questi microdialoghi in quattro sezioni e li ho inframmezzati nella cabaletta di Arnold. In queste interlocuzioni resta inalterata la forma dialogica aleatoria (contraddistinta sempre da piano e percussioni), introdotta fin dalla prima entrata in scena di Babette con lo scopo di distaccare con quanta più chiarezza possibile le parole di Arnold dal chiacchierio della società. Arnold, in questo dialogo (le cui voci vanno e vengono come dissolvenze di un film), continua a cantare. Durante la prima interlocuzione tiene la parola "broke" e la nota Do diesis, eseguendo una coloratura.

Es. 5




Poi si continua in 4/4 e con le indicazioni *marcia, quasi funebre, con ferocia* sul testo "But when he died I'll be in heaven...". Questa volta Arnold tiene (già dopo quattro battute della cabaletta, liberamente inventate) il Fa sotto il rigo e prosegue eseguendo la frase principale del tema ricavato dalla sua canzonetta:



Es. 6



Oggi ho telefonato a Edward e l'ho pregato di compormi sette sillabe su questa frase. Il risultato è: "There's no more credit to lay of bets". Su queste note cade la seconda interlocuzione aleatoria, subito dopo si prosegue abbandonando il tempo di marcia in 4/4 e passando a 2/2 (♩ = 100, come nella canzonetta); i violoncelli e i contrabbassi portano avanti la linea melodica della cabaletta, iniziando con *pianis-*

*simo e crescendo* in cinque battute, fino a giungere a *fortissimo*.

Il motivo dello heckelphon, derivato dalla canzonetta, è anch'esso un segno di Arnold, a partire dal quale si spiegano anche le "parti sciolte" della cabaletta già ricordate; in aggiunta abbiamo interventi dell'orchestra che traggono origine (come nel caso della marcia di prima) dalla simbologia convenzionale della musica operistica italiana del primo Ottocento, non mancando di realizzare – almeno spero – l'effetto di tale simbologia. Queste misure di "tutti", questi *marcato* e rapidi *crescendo* si adattano bene alla caratterizzazione di Arnold, il cui unico lato simpatico per l'ascoltatore sarà il suo volume vocale unito alla sua arte canora (in particolare il suo "brio"). Penso a questo proposito a Roland Bracht e in un certo senso sto scrivendo il ruolo per lui, con le sue facoltà riuscirà a rendere il personaggio con effetto (esattamente come tutti gli altri). Quando giunge alla frase "I'll even turn to pray" è già in *decrecendo*, esegue serie di  che si approfondiscono sempre più su "pray" mentre in alto si svolge il terzo chiacchierio della compagnia.

Si prosegue poi in 2/2, questa volta i violoncelli e i contrabbassi cominciano a suonare il motivo dello heckelphon per moto retrogrado, in *piano*, ma si interrompono sul passo di Arnold "that when he died" per rispondere in rovescio alle relative note "libere", ricavarne una sequenza e quindi raccogliere le note del "pray" di Arnold e contrapporle come movimento cromatico interrotto al canto e al resto dell'orchestra; ciò contribuisce contemporaneamente a confermare l'effetto di coda, che si estende anche agli altri strumenti (con il sostegno determinante di un nuovo, veloce e grande *crescendo*). Nella turbolenza riusciamo a percepire come lo heckelphon mescola il suo motivo con le note della canzonetta. Invece non percepiamo, e possiamo scoprire solo nella partitura, la prima apparizione del segnale , tema di Minette, nei violini (strumento principale di Minette),  sulla corda di Sol, ritmato; veramente

serve solo a ricordarmi di lavorare domani su queste tre note (le prime della forma fondamentale della serie) per creare la musica di Minette e gridare contemporaneamente ad Arnold, per così dire dalla fossa dell'orchestra, il motivo per cui egli non diventerà "his uncle's heir". Nel corso dell'ultimo e quarto cicaleccio aleatorio della compagnia Arnold tace (getta sguardi irosi oltre la porta?), udiamo più volte l'accordo di settima dominante di Do (contenente già un Do anticipatore) in *piano*, che si risolve in Do maggiore – lo eseguono 10 violini soli – al quale sono ammesse la seconda, quarta e sesta della tonica di Do: come un gradevole offuscamento. Entra Minette. Inizia la lotta: la lotta dei sessi, delle generazioni, delle classi, la lotta di Arnold per l'eredità.



La serie dodecafonica appare qui per la prima volta non come finora nel suo rovescio, o nel retrogrado del rovescio, ma nella sua forma fondamentale. Da qui si svilupperanno melodie e atmosfere del tutto nuove. Vorrei riservare a Tom il retrogrado della forma fondamentale. All'entrata in scena di Minette resto nell'ambito sfiorato dalle viole in modo lievemente dissonante, la musica di Minette si deve sentire solo quando lei comincia a cantare.

*Venerdì 28 marzo*

Babette presenta Minette a Lord Puff, che la saluta più o meno con le stesse note dell'organo (forse un po' più agitato, anche interiormente) con cui aveva già accolto Babette. In ogni caso le sue parole sono esattamente le stesse. Ora canta Minette. La forma fondamentale della serie viene eseguita a tre voci, per così dire più come sistema armonico che melodico. In mattinata sono arrivato alla conclusione del suo recitativo "I was not afraid. Before I left our village the parson told me this": e qui abbiamo la prima aria di Minette.

[...] Minette racconta cosa le ha raccomandato il pastore, il quale non avrà cantato in stile corale (solo cinque minuti avanti c'è un corale). Minette ci illustra quello che ha appreso dal pastore: il passo è popolarresco e ingenuo. La cetra, questo strumento agreste, suona adesso il richiamo d'uccello, dal quale si sviluppa la prima parte dell'aria... L'aria ricorda Donizetti (*Lucia di Lammermoor*) – sulla cetra sembrerà un suono che viene da lontano, "o alter Duft", Minette non sta più nella pelle (in Do maggiore), che vibra come le corde della cetra. Riesce l'affiancamento degli accordi paralleli delle viole alla musica di entrata in scena di Minette (li trascriverò per tutti gli archi *con sordina*). L'ingenuo Do maggiore + La minore conosce uno strano lapsus: il "prince of darkness" sta in Do (fino alla seconda ottava sopra), attende di prendere in trappola l'innocente ragazza. In presenza di questa trappola, Minette scende con la sua musica nel triste La minore invece di transitare (come ci si attenderebbe) in un radioso Mi maggiore. Veramente Minette dovrebbe restare in questo La minore per compiacere al testo, ma quando canta "who set out on life's journey" pensa con ottimismo alle piacevolezze che si aspetta nella vita futura e tradisce il suo stato d'animo, ritornando ad un allegro Do maggiore. E un rabbuiarsi su "unawares" avviene più che altro per una scoperta casuale nel corso dello sviluppo armonico. Ma l'offuscamento che ne segue è efficace: il richiamo d'uccello (che del resto potrebbe avere ispirato il *Valzer delle voci di primavera* - Messiaen lo saprebbe sicuramente con maggior precisione) entra di nuovo sulla cetra, quasi incredibile nella sua naturalezza, e inizia il

secondo verso, che domani provvederò di colorature nella tradizione di una "scena e aria" dell'opera del primo Ottocento. Minette viene presentata nel suo colore fondamentale, nella sua estrazione sociale, come primadonna e con il suo accompagnamento: cetra e archi.

E anzitutto, a poco a poco, con le sue colorature. Viene delimitata anche la sua sfera armonico-melodica, sebbene episodi come questa prima cavatina (che si fa notare come piccola parodia anche nel suo carattere di quasi citazione) torneranno di rado, e in effetti possono essere messi in campo solo quando si citi qualcosa o qualcuno, come in questo caso il pastore; citazioni doverose che vanno a vantaggio della chiarezza drammatica e consentono al pubblico di imparare a distinguere i passaggi dove la musica "dice sul serio" e dove no. Dunque finora non abbiamo ancora del tutto udita la vera Minette. Solo verso la fine della prima scena sapremo di più su di lei, per non parlare della seconda.

*(Mezzogiorno, a conclusione della variazione di coloratura)*

Anche su colorature e "affetti" autentici, intrinseci di Minette verremo a sapere qualcosa solo più avanti. Lei stessa ci accenna ai suoi propositi al termine della variazione di coloratura di questo piccolo *Lied*, quando la citazione è ormai finita e si verifica un'afflizione, persino un ribaltamento d'umore, mentre l'orchestra cessa di suonare e Minette presenta se stessa (per così dire) alla RSPR e a noi con nome, indirizzo, luogo e data di nascita. In quel momento Minette esegue meccanicamente la serie dodecafonica imparata a memoria, che riguarda i suoi dati personali e le cui singole note, composte per un certo commento espressivo della parola "cry" e in connessione con essa, diffondono ora nel salotto di Mrs. Halifax un'atmosfera di improvviso, singolare imbarazzo. Si guarda attorno, ha voglia di piangere.

*Domenica 30 marzo, mattina*

[...] L'altro ieri, dopo la cavatina di Minette, ho abbozzato i dialoghi che seguono e sono arrivato fino al *Lied* di Louise, che ho composto ieri mattina in tutta tranquillità. E un brano di genere, come la cavatina. E brani di genere sono più o meno l'unica cosa che ci si possa aspettare da un topo adottivo di tal fatta, piccoli episodi da riprodurre meccanicamente. Anche nell'ensemble debbo mantenere questa atmosfera addomesticata, senz'anima. L'aria (5 *Ländler*) è dotata di un flauto dolce contralto, con questa sua tonalità addomesticata e lacrimevole che lambisce il canto e irradia le parole cantate. Louise narra in un breve *Lied* di una conversione felina sulla via di Damasco. Mentre un grosso gatto rosso stava per

sbranare lei, minuscola topolina, una voce echeggiò dall'alto (arpeggi, tremoli nei violini alla *Parsifal*, solennità religiosa nei fiati): "Gatto crudele, fermati. Il suo piccolo cuore batte esattamente come il tuo. Prova dolore come il tuo, e amore per i genitori e i figli. Non fargli del male!". Subito il gatto venne assalito dal rimorso e disse alla topolina: "Non devi temere", e invece di sbranarla le asciugò le lacrime, leccandola. Più tardi Louise andrà in giro con il bossolo per la RSPR, ma solo per poco, poiché con la battuta di Babette: "Rubbish! we poor cats would starve" entra il finale nel cui segno vorrei condensare tutta la conclusione della prima scena, accelerando, accentuando il carattere polifonico e l'intensità.

Ieri ho finito i preparativi architettonici di questo ampio concertato. Ho predisposto la struttura degli ensemble, gli accorpamenti delle parole del testo, l'effetto delle comparazioni. Ho anche trovato un passaggio in cui Minette, fuori di sé, è sul punto di andarsene senza che nessuno sia in grado di prestarvi attenzione; tutti gli altri, anche Babette, sono ancora impegnati intensamente con il canto, sebbene l'orchestra abbia già smesso di suonare. Ci sono in questo finale gli stati di disperazione più eclatanti. In risposta a Minette che lamenta la mancanza di una mano soccorrevole (fermamente promessa dal pastore), Babette osserva giustamente che la mamma di Minette mai avrebbe acconsentito a sposare un gatto che invece di topi si nutrisse di frutta e riso. A ciò si aggiungono gli scongiuri insistenti di Arnold, sibilati e mormorati nelle orecchie di Puff, che intanto si è addormentato e sta russando (musicherò questo ronfare – se lo farò – come ultima cosa, dopo aver finito tutto il resto). Arnold dice: Minette mandata dal diavolo, procurerà del male, Puff non si deve fidare di lei. Ma che cosa fanno gli altri, Louise, le signore e i signori della società? Anche loro parlano di diavolo, ma non di quello che Arnold intende (o sí?). Sono versi sinistri, metterli in bocca a tutta quella gente mi ha provocato ieri una sensazione angosciosa:

The devil passes through the world  
 He looks upon the misery he makes  
 On all who weep and groan in this dark place  
 But he is never seen  
 He hides behind the smile  
 That never leaves his face

Non li ho musicati come coro ma sotto forma di concertato per le sette voci soliste della RSPR (oltre ai monologhi simultanei di Minette, Babette, Arnold). Cantando questo ensemble, ciascuno dovrebbe



essere in grado di restare all'interno del suo carattere. Ma le frasi si sovrappongono, risuonano simultaneamente. Si potrebbe pensare che il discorso verta su Dio, dato che Minette sta aspettando il suo soccorso, ma di colpo ci si rende conto: assolutamente no! E si continua a ripetere che non si può vedere il diavolo, si nasconde dietro il sorriso che non lascia mai il suo volto. E dove è questo volto? Dopo sei ore di lavoro nel mio studio aleggiava davvero un sorriso tra due orecchie diaboliche (*the smile without the face*), assieme alla sensazione che tutto il concertato, tutta la partitura sia influenzata da questo genere di sorriso. Che cosa ci si può attendere con tre "diaboli" nella serie dodecafonica? La partitura mostra chiaramente a chi vi getti uno sguardo come le controparti si scagolino l'una contro l'altra in modo maligno, mordace (e per me inquietante). Accenno anche al *cantus firmus* di Louise, che trasforma il passo sul diavolo in un colpevole canto religioso.

Oggi è giorno di riposo. È necessario riordinare tutto il materiale, riesaminarlo ed eseguirlo dal principio. Questa è una necessità ricorrente e bisogna procedere sempre dall'inizio, si deve rastrellare ripetutamente quanto si è composto, armati di senso critico e di matita per le correzioni. Così si prende anche più confidenza con il materiale che emerge senza posa, talvolta inatteso ma sempre capace di suscitare nuove suggestioni e svelare nuovi aspetti, che debbono essere colti dalla mano del compositore e immessi nel processo evolutivo del dramma. Mentre la musica narra la storia di Balzac nell'adattamento di Bond essa genera contemporaneamente la propria storia, e qualcosa di diverso, di aggiuntivo prende le mosse dagli accadimenti reali sul palcoscenico: dramma, conflitto, forme, suoni, melodie, stati d'animo, effetti di molteplici luci, luce tenue e violenta, tetra, fioca e pallida, rossastra e dorata, luce lunare e tenebre e luce dell'aurora. Ieri il sole primaverile era così gradevole e caldo da permettere di lavorare tutto il giorno con le finestre aperte. Ieri notte, con mia sorpresa, ho visto un piccolo gecko beneaugurale (del tipo chiamato tarantolino) immobile sul muro, sopra la porta della camera da letto. Questi simpatici rettili trasparenti dagli occhi camaleontici (nel Lazio molto più rari che in Campania, per non parlare della Sicilia e dell'Africa settentrionale), la cui presenza in casa secondo la tradizione è garanzia di eventi benigni (tra l'altro combattono gli insetti), si vedono in genere al più presto alla fine di maggio, se non addirittura in luglio. Il nostro tarantolino deve aver sentito tepore in casa, che del resto è ancora riscaldata. All'esterno le lucertole si vedono già da tempo, le bisce non ancora.

Il mio lavoro è così *suburban*. Ciò è dovuto al fatto che in città

non potrei comporre (c'è chi ci riesce?). Sarei continuamente per la strada, o in giro per incontri più o meno piacevoli. Sarei assorbito dal lavoro politico, cioè, al momento, soprattutto la preparazione del Cantiere di Montepulciano di quest'anno. Così non riesco a fare di meglio che scrivere quest'opera (con il permesso di Edward si chiama di nuovo *Die englische Katze*), nel limite delle mie capacità, con la speranza che sia in qualche modo utile: per la promozione della musica, l'evoluzione del pensiero musicale, i miei futuri allievi di Colonia (a beneficio dei quali mi sobbarco questa fatica), per il miglioramento della situazione finanziaria, per i giovani cantanti, direttori e registi dei piccoli teatri poveri (per i quali in genere il materiale nuovo scarseggia), gli orchestrali, per i quali ho reintrodotta come figure preminenti alcuni degli strumenti a fiato, affascinanti e purtroppo trascurati, del periodo tra la fine dell'Ottocento e l'inizio del Novecento. Forse anche i colleghi orchestrali, e non solo i cantanti, noteranno dopo un po' che dovrebbe essere stimolante interpretare questa composizione. Il motore di tutta la rappresentazione dovrebbe essere lo scambio d'idee tra palcoscenico e orchestra.

Spesso durante la notte resto sveglio con l'impulso di tornare nello studio nonostante le nove o dieci ore di lavoro appena svolto. Ieri sera non avevo ancora un'idea precisa di come fondare armonicamente il finale. Ma mi è venuta verso le quattro del mattino: sebbene costi molta fatica, l'intero finale deve diventare la seconda variazione della canzonetta. Forse dovrebbe continuare come prolungamento o terza variazione nell'interludio, dove vorrei inserire due corni con funzione concertante, un piacere di cui non ho avuto finora l'occasione. Il suono dei corni preparerebbe anche assai bene la seconda scena, lirica e notturna. Verso le sei ha avuto effetto una mezza dose di sonnifero, adesso è già quasi mezzogiorno e l'aria lieve di primavera ha dovuto cedere di nuovo il passo al grigiore, questo grigiore del pulviscolo vulcanico che ha l'apparenza della sabbia portata dallo scirocco e che si trova tanto sui sentieri dei vigneti quanto sotto forma di nuvole sotto la volta del cielo. Durante la passeggiata di ieri ho visto con soddisfazione che in tutti i vigneti la terra è stata dissodata, i tralci sono stati potati e legati. I contadini hanno anche portato via i mucchi di rifiuti dove predomina la plastica. A proposito, non lontano da qui, presso la bella fontana sotto l'antico pino nella via Campofattore, c'è un deposito abusivo di rifiuti, proprio sotto il cartello di divieto.

Anthony raccontava della distruzione di Berlino negli ultimi anni della seconda guerra mondiale; una notte lo zoo fu colpito, animali feroci e rettili fuggirono nella città invasa dal fumo e dalle macerie e

illuminata dagli incendi, liberi dalla prigionia ma completamente disorientati, oppressi dalla loro paura e dall'ottundimento degli istinti, perseguitati dalla loro cattiva fama. Furono rintracciati e liquidati a uno a uno dopo una ricerca faticosa. Anthony è riuscito a ricavarne uno dei suoi scabrosi componimenti ditirambici. Edward ha comunicato direttamente per telefono alcune integrazioni che gli avevo chiesto di recente. C'era bisogno di alcune sillabe in più al termine dei due versi della cavatina di Minette (cetra) se non volevo limitarmi a ripetere le parole conclusive (questa esigenza era sorta dalla linea melodica). Alla fine del primo verso, dopo "life's journey unawares", mi ha aggiunto "and with no cares", e ha prolungato il secondo verso "and answers every innocent who cries" con "or sighs", che si adatta molto bene alla successiva fase a cappella *pianissimo* di Minette.

Durante il tentativo di accordare la cetra con una chiave per accordatura da clavicembalo si è rotta una corda di basso. Grande sconforto. Quindi abbiamo suonato con le corde non accordate (la qual cosa ha provocato commenti irripetibili), badando all'atmosfera dominante; cominciano ad esistere i progetti su come sviluppare il ruolo della cetra. Sarebbe opportuno interpellare un suonatore di cetra, ma non ne conosco. Speriamo che la cetra non crei problemi. Forse si dovrebbe pensare a una soluzione alternativa. Potrebbe essere il liuto, che però purtroppo solo pochi strumentisti sono in grado di suonare, e così sarebbe inevitabile ricorrere all'arpa. Ma l'arpa ha già una sua precisa funzione nella composizione. Peccato. Bisognerà discutere di questo problema con Stoccarda.

*Martedì 8 aprile*

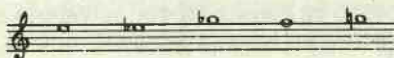
[...] al primo tentativo sono riuscito a scrivere in poche ore tutta la stretta in 4/4. Era programmata nel Do maggiore delle variazioni Diabelli. La cosa si è modificata, anche se non del tutto... ora la questione non è questa ma l'inizio del finale. Comincia con la reazione di Babette alla canzone di Louise, infarcita di stupidità. Babette pronuncia "Rubbish" (degradando da Re a La), e l'orchestra aggiunge un'ottava Re. Il ritmo principale – come lo potremmo definire per evitare confusione? chiamiamolo "ritmo generale" da qui in avanti – mi suggerisce subito nel primo movimento un passo di danza veloce (ma non eccessivamente), troppo veloce per essere un tango, troppo greve e teatrale per essere una rumba o qualcosa del genere. A due note di basso si aggiungono in modo sincopato i due accordi a tre voci (coerenti con il Re minore) degli ottoni. L'intera forma è realizzata con sette suoni della serie. Il mondo armonico di questa scena, che si comporta spesso in modo aspro, selvaggio e bizzarro, è sorto con l'armonia di questi primi due accordi.



Il ritmo generale ha costituito un altro oggetto del mio interesse. È la prima volta che lo introduco come parametro. Sono sicuro che da qui in avanti si lascerà mettere a punto in ogni momento con flessibilità, diventando un principio ordinante che agisce con discrezione nel calamitare l'interesse dell'ascoltatore e nel conferire alla partitura intera, per così dire, una poliedricità gestuale. La variazione del ritmo generale può estendersi infinitamente, del resto agisce già nella mia mente anche fuori delle ore di lavoro. Il ritmo viene eseguito dunque due volte nella stessa forma all'inizio del finale, quando Babette ha pronunciato "Rubbish!", e per una terza battuta, dove accompagna l'attacco di Babette "we poor cats will starve" e dei suoi strumenti (oboe, viola). Da qui in avanti ho sviluppato il dialogo. Ho anche annotato i primi piccoli motivi (derivanti solo indirettamente dalla forma fondamentale della serie) che appartengono ai personaggi principali e adesso vengono inseriti gradualmente sempre più nel processo compositivo, al fine dello sviluppo delle fisionomie di questi personaggi. Non è ancora molto ma è possibile che per il lettore sia cosa grata rintracciare fin d'ora nella partitura, sulla scorta delle indicazioni che seguono, queste successioni di suoni presenti in forme ritmiche sempre diverse e anche in retrogrado, rovescio e trasposizione. Intanto queste forme mi escono dalla penna senza sforzo ed è possibilissimo che ve ne siano alcune non realizzate con piena intenzione. I caratteri del motivo di Minette sono ancora condizionati per il momento dal suo tema principale, le prime sei note della forma fondamentale, e dal mondo musicale della cabaletta (n. 4). Ora il linguaggio di questo motivo si svilupperà nei processi centrifughi dell'ensemble (che termina con la fuga di Minette) e manifestazioni timbriche di incertezza, delusione, nostalgia, imperativo morale e controsenso si mescoleranno nel suo canto con l'effetto di un miscuglio di chutney, angostura, cannella, eucalipto e paprica.

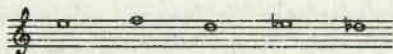
Ho annotato, tra l'altro, la musica dei primi violini nelle battute da 23 a 27 dell'inizio della prima scena con "Minette agli occhi di Puff". In seguito Puff stesso vive della seconda parte della forma fondamentale, ma ha anche l'organo (e le battute introduttive, di cui abbiamo già considerato più volte le variazioni). Lo aspetta ancora un compimento di ciò che ha cantato nelle battute da 23 a 27 dell'inizio della prima scena (in corrispondenza del valzer di Minette). Probabilmente il "valzer di Minette" si forma nei suoi dialoghi precedenti con Puff. Babette però ha sviluppato ora una successione di suoni in modo per così dire spontaneo. Sono

Es. 7



e il loro rovescio

Es. 8



Qui emerge un discorso musicale a sé stante, che accompagnerà Babette e avrà il suo grande sviluppo nel secondo atto. Arnold, che nella prima scena è (“deve” essere) anche il personaggio che ci estrinseca al massimo il proprio carattere (altrimenti l’opera non potrebbe progredire), è in effetti colui che ha sviluppato finora il materiale più estraneo alla forma fondamentale (come la canzonetta e il motivo dello heckelphon); materiale che lo tallona quasi ininterrottamente fin dal suo primo apparire. Arnold attacca nella quarta battuta dell’ensemble, affermando di cominciare a sperare (che le cose vadano storte), mentre è accompagnato da violoncelli e contrabbassi all’unisono. Alla parola “hope” entra naturalmente lo heckelphon ma anche il motivo di Arnold (la canzonetta) svolto dalle note prolungate dei corni, che suonano un’ottava più alta. Tutto quanto segue adesso resta nel tempo sincopato iniziale, fino alla fine non ci sono più corone e *ritardando*. Il canto di Minette è all’attacco molto prossimo alla cadenza del music-hall, che tutti fanno propria nel corso del finale, con maggiore o minore convinzione, e dalla cui interazione con l’armonia specifica (seriale), con il ritmo e la situazione drammatica mi permetto di ottenere le mie proprie concezioni di musica comica e comicità musicale. All’attacco di Minette richiamo subito alla memoria l’armonia della sua prima entrata in scena, aggiungo i violini e la cetra, e anche gli amati flauti che l’avevano già assistita durante l’aria della cetra. La cetra inserisce accordi puri in modo maggiore – trepidanti e arpeggianti, inopportuni e stravaganti – negli altri processi armonici che circondano Minette, nello spirito del ruolo che è stato attribuito a questo strumento. Risponde Babette tramite il suo motivo, con cui l’oboe la segue in modo severo e accusatorio e in allargamento. È furibonda verso questi cittadini, immersi nella loro ipocrisia e pazzia (che sono anche proprie del capitalismo). La sua musica presenta caratteri delle canzoni di Paul Dessau, ma anche del canto religioso; è materia solida, pratica e ragionevole. Per tutto il tempo in cui Babette canta, faccio risuonare un accordo pieno di Do maggiore per ciascuna delle prime misure, dal quale sembra dipendere tutto: canto, contrappunto nell’oboe e nei violini (anche gli accordi a sei voci dei fiati, inerenti alla serie!). Agli occhi di Arnold questi eventi costituiscono un altro motivo sufficiente a dissuadere suo zio dal matrimonio. Arnold attua la dissuasione attraverso il suono dello heckelphon, il motivo della sua

canzonetta (allargato nel corno, doppiamente allargato nei primi violini, che suonano in una tonalità profonda), e lo fa per la durata di tre battute terribilmente cupe e diaboliche. Gli risponde Puff, incastrato in modo leggermente altalenante nel continuo ♩ ♩ ♩ ♩ del ritmo generale e come colato dentro di esso (qualche volta mi è venuto da pensare ai soldatini di piombo, in particolare a quelli di Andersen); le sue espressioni di retorica melodica diventano, nell'ulteriore sviluppo degli avvenimenti svoltisi finora nelle sezioni cantate, volgari e sciocche. A questo punto entra di nuovo l'organo, oscillante tra Buxtehude, Poulenc e una serie dodecafonica che si dipana occasionalmente in terzine ma agendo come se tutto fosse giusto così e il mondo in equilibrio, mentre i legni, che fanno ricordare in un certo qual modo la semantica di Massenet (della quale si ha solo un'idea attraverso le disposizioni cromatiche degli accordi, ma nessun segno tangibile), eseguono un motivo francese; tutti lo trovano scipito, in me però ha suscitato nel corso della vita, di quando in quando, uno struggimento nostalgico che non può essere mitigato da nessuna manifestazione della realtà.

La settimana scorsa ho dedicato tempo e impegno per addentrarmi in questo processo. Lo si vede dagli schizzi, che solo io sono in grado di decifrare e trasferire nella partitura (la qual cosa non mi dispiace, benché possa porre mano a questo lavoro solo dopo il viaggio di due settimane che inizierò a giorni). Puff ha qui la sua prima grande aria, che ci consente di assuefarci a lui e alla sua sfera armonica, ritmica e sonora, e di memorizzare la particolare scelta degli intervalli e l'armonia legate a questo personaggio borioso ed effeminato; saremo così in grado, provvisti a sufficienza di informazioni, di seguire lo sviluppo drammatico di Puff e dei suoi mezzi espressivi.

La sua piccola aria (quasi inaspettata) termina con un congedo: Puff vorrebbe pregare ma si addormenta. Ciò accade nello spazio di quattro battute. L'organo esegue in forma concertante un passaggio bizzarro che richiama i fatti musicali precedenti solo per via indiretta. Ricorda vagamente un'antica toccata. Lord Puff si sta ancora addormentando e già si libra nel sogno; nel trapasso sogna il suo piccolo Buxtehude come un souvenir erotico, che svanisce nell'indicibile. Doppia stanghetta: recitativo. Babette mette in guardia Minette verso questa gente; oboi *tutti sforzati* e viole *concertanti*, il suono delle trombe conduce in modo serrato alla nuova doppia stanghetta che compare solo sette battute dopo. Si giunge alla vivace sezione in 6/8, inizio del concertato vero e proprio.

Il resto della settimana l'ho trascorso con questo materiale. Ho



trascritto per le viole come voce dominante la canzonetta nella forma di danza in 6/8 (utilizzata già una volta) dopo due battute preliminari in La bemolle (con ripieni). Babette fa suonare a questo punto sul suo strumento principale il volgare motivo di Arnold, ma presumibilmente non nota nulla, impegnata com'è nel calcolare e nell'osservare e distratta da tali occupazioni. La voce dominante soccombe gradualmente, in particolare dopo la tredicesima battuta, quando si sviluppa a ritroso nel retrogrado. Avendone voglia, se ne può tuttavia rintracciare la presenza e anche seguirla con facilità. Fino al raggiungimento della stretta in 4/4, le note risiedono sempre nelle viole. Questa sezione in 6/8 ha 26 battute e dura 26 secondi (forse un po' di più); è per tutta l'orchestra, per la quale ho composto in ogni dettaglio, come prima cosa, per poi immettere verticalmente e orizzontalmente nel tessuto pregno di motivo e colorito i 12 ruoli vocali obbligati, in modo concertante (o anche spingerveli dentro a martellate). Ho anche modificato delle note nella sezione orchestrale e nelle voci. Per questi 26 secondi ci sono volute cinque giornate complete, con brevi interruzioni solo per consumare i pasti, prendere un the, sgranchirsi le gambe e dormire. In questo momento la partitura è ancora piena di punti interrogativi e istruzioni verbali (anche queste seguite in parte da "?"), ma il lavoro più importante è fatto. Voglio creare l'effetto di un finale rossiniano; il trattamento delle voci, il ritmo e anche la strumentazione ("cum grano salis") devono generare questo quadro di grande ensemble vocale e strumentale (che già da ragazzo mi baluginava con conseguenze inebrianti). Del resto, in queste strutture si possono scoprire non solo le varianti, presenti di continuo, dei motivi di Arnold e Babette (in fin dei conti questo ensemble è la seconda variazione della canzonetta, che pone il materiale in una luce del tutto nuova), ma anche, all'interno della sezione vocale, diverse citazioni e semicitazioni orizzontali e verticali, prelevate da questa e da altre composizioni, anche di altri autori. Ciò è destinato, in effetti, al mio piacere privato e a quello dei cantanti (è anche un sostegno all'apprendimento e all'intonazione), ma non è rilevabile all'ascolto. Il canto di Louise dovrebbe sembrare un canto sacro (cosa che non è). I versi cantati da Minette e Babette dovrebbero essere un po' lasciati fuori, lo stesso vale per le interlocuzioni di Arnold. Devo ancora comporre il passo in cui Puff sta russando. Forse lo tralascierò. Oppure lo aggiungerò quando tutta la scena sarà pronta nella partitura.

[...] Poi mi sono messo a lavorare alle sedici battute finali. Le parole erano già musicate (varianti del ritmo generale). Ho preso il moto di basso dell'inizio della prima scena (scena di società, *allegretto*, battuta 36), sottoponendo a elaborazione contrappuntistica gli

accordi minori negli ottoni in registro grave. Ciascuna nota principale di un accordo ha una corrispondenza nella forma fondamentale del motivo di Arnold, più oltre anche nella sua forma retrograda. Su questi accordi minori, che hanno dei caratteri tenebrosi di ascendenza wagneriana o meyerbeeriana (per come intendo Meyerbeer), baso le parti di canto fino alla fine del concertato, anzitutto quelle situate nei registri bassi. Si può forse intuire il sorriso che non abbandona mai il volto invisibile del diavolo nella combinazione di due accordi di settima (inerenti alla serie) in cui predomina il Do. Su questa combinazione si appoggiano i registri vocali superiori ed essa, con la sua dinamica molto sincopata e la sua polifonia costante (polifonia a grappolo, verrebbe da dire) – che si confronta in modo beffardo con il falso suono intimidatorio degli accordi di Arnold, in dissonanze sempre diverse e sempre più singolari – occupa completamente quest'ultima sezione. Come se qualcosa non andasse, o come se tutto andasse bene o male. Il finale termina com'era iniziato, in Re, e tutte le voci sfociano nel duro accordo fondamentale in Re minore. Con questo "tutti" in Re minore termina la musica dell'orchestra, ma i dodici personaggi sul palcoscenico si ostinano nei due diabolici accordi di settima (che non raggiungono mai il Do maggiore puro) non ancora risolti, li arricchiscono e scandiscono le loro singole note sulle sillabe finali dei loro testi, urlando a squarciagola e senza posa fino a sipario abbassato.

Klaus Geitel

*I balletti*

Il fatto che Hans Werner Henze sia diventato il piú fecondo compositore tedesco di balletto è dovuto a varie componenti estetiche, storiche e sociali.

Il balletto non è mai stato un genere artistico tipicamente tedesco. La cultura musicale e teatrale in Germania è sempre stata concentrata intorno all'opera lirica, cui il balletto doveva semplicemente sottostare in qualità di umile servitore. La danza veniva oscurata dall'opera e il suo compito consisteva nell'eseguire i tradizionali numeri richiesti dall'opera lirica. Di tanto in tanto, quasi a volerne compensare lo zelo e la fatica, veniva organizzata una serata interamente dedicata alla danza, una o due volte per stagione. Queste apparizioni del balletto comprese in abbonamento venivano tollerate dal pubblico degli abbonati, anche se se ne sarebbe fatto volentieri a meno. Oggi invece esse sono diventate una necessità: il balletto infatti assicura un incasso per le serate in cui il coro è in libertà. La tendenza del tutto inusuale per la Germania a lasciare che ci siano in un teatro serate senza spettacolo minaccia la sopravvivenza del balletto.

L'opera è sempre stata in Germania terreno di competizioni artistiche tra le varie corti. Gli stati tedeschi con le loro corti in concorrenza l'una con l'altra, modellate secondo lo stile rappresentativo della monarchia francese, avevano visto sorgere vari teatri di corte la cui qualità artistica dipendeva dalla successione dei sovrani. Dopo periodi di splendore dovuti alla passione teatrale di un sovrano i teatri potevano anche decadere sino ad un'assoluta irrilevanza. Non c'è settore dell'arte che necessiti di cure tanto assidue quanto quello della danza classica, la quale oggi viene coltivata nel mondo in numerosissime scuole e sin dalla piú tenera età.

La Germania non ha conosciuto questa continuità nell'educazione alla danza, cui devono prendere parte sia i bambini che il pubblico.



Hanno sempre dominato i semplici tentativi, il piacere tipicamente tedesco, così difficile da definire, della soluzione autonoma e estemporanea. Qualsiasi forma di istituzionalizzazione in campo artistico è sempre stata invisa ai tedeschi: è rimasta loro soltanto Bayreuth, un'istituzione che infatti è ancor oggi una specie di spina nel fianco.

Del resto è sintomatico per una valutazione del balletto in Germania che proprio a Bayreuth si sia manifestato assai presto quel profondo mutamento che ha determinato la nascita di una nuova estetica della danza. Se nel 1882, in occasione della prima del *Parsifal*, era stata ancora la ballerina danese Lucile Grahn, una delle quattro immortali del *Pas de Quatre* insieme a Taglioni, Grisi e Cerrito, a delineare la coreografia della danza delle fanciulle-fiore, già nel 1904, quasi quindici anni prima della comparsa di Mary Wigman, Isadora Duncan si era trasferita sul *grüner Hügel* con le sue danzatrici – che allora non si facevano ancora chiamare “Isadorables” – e aveva rivelato al pubblico come le regole della danza classica tradizionale avrebbero dovuto essere infrante. Essa diede inizio ad una rivoluzione del movimento che più tardi assunse una connotazione sempre più ideologica.

Nel 1911 Emile-Jacques Dalcroze si era trasferito ad Hellerau presso Dresda attirando così gli spiriti liberi della danza quasi magneticamente come avverrà più tardi a Rudolf von Laban sulle alture, ancor più battute dai venti dell'ideologia, di Monte Verità ad Ascona. Di là, simile ad una Prometea, Mary Wigman scese per appiccare al mondo la fiamma della danza libera, della danza moderna, della German Dance, come fu definita più tardi. In Germania si diceva *Ausdruckstanz*, danza mimica.

Essa divenne subito il nemico mortale del balletto che si vide declassato al rango di anticaglia, un'arte da riporre tra i ninnoi e le trine del passato.

La danza libera, nonostante un enorme dispendio di forze (la sola scuola della Wigman a Dresda contava nel momento del maggior fulgore 800 allievi ed allieve), distrusse lo spirito di collaborazione, presentandosi come una creazione individuale, solitaria, condannata al solipsismo. Ogni artista aspirava a danzare da solo, lontano dalla scena e in particolare dal teatro d'opera, conquistando magari le sale da concerto. Si parlava allora di danza da palcoscenico, prevalentemente femminile. La danza libera fu il trionfo del matriarcato, soprattutto negli anni Venti. All'inizio degli anni Trenta la Wigman la portò in America creando a New York una propria scuola, sotto la direzione di Hanya Holm (che con la sua coreografia di *My Fair Lady* rese poi la danza riproducibile), acquistando Alvin Nikolaïs come collaboratore. La danza libera aveva letteralmente trovato asilo all'ultimo momento nel mondo libero.

Infatti, diversamente da ciò che ci si sarebbe potuti aspettare, il nazionalsocialismo hitleriano si mostrò critico, o per lo meno pieno di riserve, verso gli eroici sforzi dell'Ausdruckstanz.

Essa poté mostrarsi trionfalmente al pubblico un'ultima volta per sparire poi ed uscire dal gioco tacciata di "bolscevismo". La vigilia dell'inaugurazione dei giochi olimpici del 1936 a Berlino fu organizzata un'enorme festa in cui i protagonisti della German Dance si esibirono tra una massa di danzatori sul prato del nuovo stadio olimpico: Mary Wigman, Harald Kreutzberg, Palucca si unirono alle centinaia di danzatori e danzatrici in questo gran finale.

Non che la danza libera fosse stata proibita: Wigman, Palucca, Kreutzberg continuarono a danzare, ma la loro arte non fu propagandata. Non le fu riconosciuto uno specifico carattere "germanico", come del resto accadde anche al balletto, tollerato però per il suo valore di intrattenimento, non tanto sotto il profilo estetico, quanto come sgambettamento da variété: il nazionalsocialismo poneva il balletto sullo stesso piano dei nostri balletti televisivi.

Il balletto era ostinatamente sopravvissuto nei teatri tedeschi che, durante la repubblica di Weimar, erano diventati teatri statali o comunali. Oltre ai teatri d'opera con le loro compagnie relativamente numerose erano sorti dei teatri misti che offrivano al pubblico opera, operetta e teatro; e ognuno di questi circa cinquanta teatri tedeschi aveva un suo corpo di ballo, ben noto in città, anche se non proprio, come cellula rivoluzionaria, almeno come non meno pericolosa cellula omosessuale. Intorno al mondo del balletto, specie in provincia, ruotava la promiscuità sessuale. I corpi di ballo erano per l'underground sessuale un buon punto di riferimento e questo in un periodo in cui l'omosessualità maschile non solo veniva punita con severe pene detentive ma con la deportazione in campo di concentramento dove veniva distinta da un triangolo rosa cucito sulla manica della giacca.

La concentrazione di omosessualità maschile nelle formazioni ballettistiche era dovuta ad una mancanza di preparazione tecnica; anziché cominciare nell'infanzia, cioè prima della manifestazione di tendenze omosessuali, essa cominciava di norma soltanto più tardi, come conseguenza di una scelta professionale compiuta da giovani che ormai avevano riconosciuto la loro diversità sessuale. La professione del ballerino non aveva ancora il carattere sportivo-atletico-estetico che ha oggi, cui si perviene attraverso una preparazione che parte dall'infanzia, ma era una scelta di individui sessualmente diversi. Questi giovani si svolgevano alla danza solo a 17-18 anni, ad un'età in cui è difficile ottenere ancora buoni risultati. Ne soffriva la qualità artistica del balletto. Essere ballerini significava in ogni caso sopravvivere al margine della rispettabilità borghese.

Non che questa situazione sia mutata di colpo alla fine del Terzo Reich, ma intervennero una serie di sorprese e di eventi prodigiosi che influenzarono in modo decisivo il giovane Hans Werner Henze proprio allora reduce dalla guerra. Anzitutto i quattro Paesi vincitori che avevano piegato la Germania e si accingevano ad una sua rieducazione spirituale, si rivelarono cultori del balletto. Per dare un valore artistico-spirituale all'esercizio muscolare essi inviarono in Germania, a titolo dimostrativo, i loro complessi in tournée, suscitando rapidamente l'interesse dell'intellighenzia borghese.

La Francia presentò i nuovissimi Ballets des Champs-Élysées che avevano in sé lo spirito di Diaghilew e esibirono il fisico di Jean Babilée, il ballerino per cui Henze scrisse nel '57 *Maratona di danza*. Babilée danzò con l'impeto selvaggio e pieno di disperazione che gli era proprio *Il giovane e la morte* di Cocteau, un balletto-pantomima pieno di poesia della morte in cui si volle ravvisare un moderno opposto di *Giselle*. Il gruppo si era portato appresso tutti i grandi nomi del panorama artistico francese, da Picasso a Christian Bérard, da Jacques Prévert a Brassai, per cui la relativa esiguità della musica impiegata nel balletto non fu particolarmente notata. I Ballets des Champs-Élysées rappresentarono un vero e proprio "coup de théâtre" di grandissimo effetto.

L'America mandò oltre oceano l'American Ballet Theatre che univa alla concentrazione drammatica di una ballerina come Nora Kaye l'inimitabile eleganza di Igor Youskevitch e presentò un fiore tutt'ora mai appassito, l'arte di Alicia Alonso, la "assoluta" cubana. Il gruppo fece conoscere la musicalità delle coreografie di Balanchine e un duo dal talento sconvolgente, Leonard Bernstein, e Jerome Robbins.

I russi produssero un effetto a distanza con il loro Bolscioi e mandarono alcuni dei loro eccezionali solisti, ancor prima che si affermassero, fra cui una vera potenza del balletto come Galina Ulanova. Il Sandler's Wells inglese, non ancora nobilitato col titolo di Royal Ballet, ma con a capo l'incomparabile figura di Margot Fonteyn, fu presente ad Amburgo. E a questo spettacolo, ospite artefice della rinascita della danza in Germania, l'addetto culturale inglese Ken Bartlett invitò Henze. Il giovane compositore parlò con Frederick Ashton, vide ballare la Fonteyn e capì immediatamente ciò che avrebbe potuto essere il balletto anche in Germania se solo lo si fosse insegnato e imparato con pazienza.

Il balletto tedesco tuttavia aveva già una forza trainante che per decenni avrebbe costituito un punto di riferimento: Tatjana Gsovskij. Emigrata dall'Unione Sovietica dove significativamente aveva frequentato la scuola di Isadora Duncan, ma anche studiato balletto classico con Nowikoff, Matjatin e la Kirsova, già nel 1928 aveva



aperto una scuola a Berlino, che però rimase per lungo tempo all'ombra di quella della Eduardova, l'ex prima ballerina del Marien-Theater di Pietrogrado. Solo quando nel '38 l'Eduardova si trasferì a Parigi (dove divenne l'insegnante di Skibine e Algaroff) la scuola della Gsowskij divenne a poco a poco il centro della danza classica a Berlino e in Germania. Inoltre durante la guerra la Gsowskij aveva trovato la via alla coreografia grazie al suo interesse per la nuova musica, o, per essere più esatti, quella autorizzata dal regime. Nel '42 a Lipsia curò la coreografia dei *Catulli carmina* di Orff, ed un anno più tardi a Dresda quella del balletto di Gottfried von Einem *Prinzessin Turandot*. Era legata da una stretta amicizia con Boris Blacher e più tardi avrebbe curato la coreografia delle prime di molti suoi balletti.

Nel maggio del 1945 Berlino era ridotta a un cumulo di macerie dalle bombe degli anglo-americani e dalle granate dell'Armata rossa. È un vero miracolo che l'8 settembre 1945, puntuale come ad ogni stagione, la Staatsoper abbia potuto riaprire i battenti, come se nulla fosse accaduto. Nella sua sede provvisoria, il teatro di rivista Admiralpalast, si eseguì *Orfeo ed Euridice* di Gluck, cui seguirono poi altri dieci titoli, in una stagione di pace in cui mancava tutto fuorché l'opera. E il 17 febbraio 1946 il teatro organizzò sotto la direzione della Gsowskij la prima serata di balletto: il *Don Giovanni* di Gluck, *Daphnis et Chloé* e il *Bolero* di Ravel. Il balletto era rinato in Germania. Stupiva per la sua freschezza giovanile, l'innocenza, il livello artistico. Nonostante tutte le minacce da terra e dall'aria era sopravvissuto nelle scuole. I pliés e i ports-de-bras avevano vinto la barbarie e la trascuratezza morale. Il balletto poteva tener alta la testa nella sua innocenza giovanile, ma era preparato al compito, anche sotto il profilo tecnico, grazie al lavoro della Gsowskij. Nel suo studio essa aveva formato quasi in segreto un corpo di ballo che ora prendeva il potere apprestandosi a diventare negli anni a venire il vero protagonista della danza in Germania.

Dal settore orientale della città, uno dei quattro in cui allora era divisa, anche se non ancora spezzata come oggi, la Gsowskij era passata nel '54 al settore occidentale, a capo del balletto della Städtische Oper (che ora si chiamava Deutsche Oper Berlin). Nel frattempo aveva lavorato al teatro Colón di Buenos Aires, aveva curato la coreografia del *Trionfo di Afrodite* di Orff per la prima della Scala e, con l'imagerie coreografica *Der Idiot* su musica di Henze, aveva resuscitato il genere del Kammerballett che realizzava la sua visione di una danza moderna come sintesi di musica moderna e danza su basi classiche in una nuova concentrata plasticità. La Gsowskij divenne la forza trainante di un balletto di ardita concentrazione, la figura guida nel panorama della danza del dopoguerra in Germania.

Non c'è da stupirsi perciò se Henze le si accostò con la speranza di averne sostegno, consiglio, favore e committenze. Henze in fondo si era formato a contatto col balletto. Il primo asilo artistico dopo la guerra gli era stato offerto dal teatro municipale di Bielefeld, che aveva assunto come volontario il diciannovenne ex soldato. Aveva il compito di ripetere la parte del balletto nelle operette ma accompagnava anche al pianoforte i monotoni exercices della scuola di ballo.

E, cosa ancora più importante, Henze aveva trascorso molti anni vivendo nel mondo della danza e il linguaggio corporeo del balletto gli era entrato nel sangue, gli sembrava addirittura di vitale importanza. Il fascino puramente fisico dell'eleganza e della prestanta muscolare, l'appeal erotico della danza, erano per lui irrefrenabili.

Questo aspetto corporeo della danza era stato attivato nel modo più adeguato dalla musica di Stravinsky, che egli perciò ammirava incondizionatamente. Amava la compiutezza formale della scrittura dei russi, il loro élan, la loro freschezza e razionalità. Henze aveva un debole proprio per lo Stravinsky di Balanchine, elegante, sportivo, neoclassico, ossia, per esprimerci in termini musicali, ammirava più le *Scènes de Ballet* del *Sacre*, più il profumo della violenza. Il carattere dell'opera giovanile di Henze contraddistingue anche la sua produzione per il balletto.

L'opera era un prodotto antiquato, il nuovo era rappresentato dal balletto. Henze non era l'unico ad avere quest'idea, non fu il solo – con *Boulevard Solitude* – a considerare l'opéra-ballet come il genere artistico più attuale. Fortner, Blacher, Egk indirizzarono sulla stessa via le loro riflessioni estetiche. La generazione del dopoguerra si scagliò contro la "pesantezza" dei padri, l'opera divenne "out", il balletto "in".

Certo c'erano difficoltà di gestione. I sovrintendenti dei teatri d'opera avevano sempre tollerato il balletto senza vederlo nella giusta luce. Col tempo certo essi impararono a parlare con facilità di danza, a destreggiarsi col gergo ballettistico, ma raramente, e questo sino ad oggi, sono riusciti a comprendere a fondo la natura sorprendente di quest'arte fatta col corpo, ispirata dalla carne. Questa è stata la causa col tempo del deluso allontanarsi della giovane generazione di compositori dal balletto, genere in cui erano state riposte troppe speranze. È significativo che nella produzione di Henze dopo un profluvio di composizioni tra il '46 e il '58 il balletto ricompaia soltanto vent'anni più tardi con l'*Orpheus* (1978).

La vera esperienza originaria del balletto, la grande radiosa visione di un ensemble artistico operante ai massimi livelli, fu per Henze lo spettacolo inglese ospitato ad Amburgo nel 1948 con le coreografie di Ashton e Margot Fonteyn come protagonista. Egli non si limitò ad ascoltare – cosa che sarebbe bastata da sola a suscitare il suo

entusiasmo – ma vide veramente queste *Scènes de Ballet* di Stravinsky. Da quel momento la sua decisione fu irremovibile: prima o poi avrebbe scritto un balletto per questo gruppo, questa prima ballerina, questo coreografo. Meno di dieci anni dopo il gruppo, divenuto frattanto Royal Ballet, metterà in scena per la prima volta *Undine* di Henze, con la coreografia di Ashton e Margot Fonteyn nella parte della protagonista, coronando così il suo più vivo desiderio.

Henze continua a comporre a questo fine. Le *Ballet-Variationen* del 1949 sono una specie di esca per attirare l'attenzione di Ashton, la sua prima composizione per danza, pensata addirittura in funzione della coreografia; per guadagnare a sé Ashton egli mescola in modo affascinante ritmo stravinskiano e dodecafonia. L'opera della durata di circa un quarto d'ora è divisa in cinque parti e mostra che il suo autore non aveva guardato solo con stupore, ma anche con attenzione al Sadler's Well. Egli attribuisce alla composizione uno slancio romantico che invita e trascina alla danza, non spezza il dettato in brevi e brillanti numeri ma dà slancio alla musica, sembra quasi che la sua musica faccia la corte alla danza, come avverrà poi più tardi in *Undine* con una maestria ancora superiore.

Le musiche per balletto di Henze si trasfigurano sempre in celebrazioni della danza, dei suoi bisogni, del suo splendore, della sua pensosità lirica, della meccanica precisione che ne è alla base. Quest'ammirazione porta talvolta anche a dei compromessi: ad esempio a sfumare la linea melodica, al sospiro musicale, al sentimentalismo.

Alla base delle *Ballet-Variationen* sta la serie già impiegata nelle variazioni per pianoforte del 1949, e che ritornerà anche nel *Wiegenlied der Mutter Gottes*. La fecondità compositiva di Henze è tale e si misura in tanti generi contemporaneamente che il materiale di partenza non si esaurisce affatto per lui, ma suscita sempre nuovi impulsi a spremere tutte le energie in modo quasi dimostrativo, ad utilizzarne tutte le possibilità compositive rendendo visibile da ogni lato la maestria del compositore.

Le *Ballet-Variationen* in un primo momento non vengono presentate al pubblico come balletto, uno svantaggio non grave perché vengono assai presto eseguite in forma di concerto. Henze invia ad Ashton la registrazione e questi anziché col silenzio si difende con la gentilezza, il che non muta la sostanza. L'opera dovrà attendere sino al 1958, l'anno di *Undine*, quando Erich Walter ne curerà la coreografia a Wuppertal. A dire il vero questa avrebbe già dovuto essere per Henze una lezione sufficiente su quanto sia difficile nella musica per balletto trovare un coreografo, molto più difficile in ogni caso che trovare un regista per l'opera. Questo probabilmente è uno dei motivi che in seguito hanno allontanato Henze dal balletto.



Frattanto però la passione per il balletto prosegue. Egli pensa ad un piccolo gruppo autonomo incorporato al teatro di Costanza. Il coreografo dovrebbe essere quel Marcel Luipart che ha contribuito al successo-scandalo di *Abraxas* di Werner Egk. Il direttore del teatro è uno dei più famosi registi berlinesi degli anni Trenta: Heinz Hilpert.

Ma la provincia tedesca non va a genio ad Hilpert e i giovani speranzosi, Henze per primo, non possono mettersi all'opera. Viene progettata un'edizione del *Georges Dandin* di Molière con un ricco apparato di musiche e danze ma la rappresentazione non viene realizzata. La musica del *Dandin* viene rielaborata per un *Jack Pudding*, un balletto-pantomima che costituisce uno dei primi grandi successi di Henze, rappresentato in molti teatri ad est come ad ovest.

Più importante di Molière per la genesi di questo *Jack Pudding* è però Jean-Louis Barrault nella parte di Baptist nelle pantomime di Prévert, che resero *Les enfants du Paradis* di Carné il primo film culturale dell'epoca. In Germania non ci si stancava di vederlo. Intanto comincia la rinascita della pantomima che Marceau farà conoscere ben presto nei vari paesi. Jack Pudding è un contemporaneo di Bip, molto vicino alle silenziose stravaganze di Marceau che si accattivano rapidamente le simpatie del pubblico col loro stile poetico.

Nella musica di *Jack Pudding* domina la politonalità, portando ai brevi numeri chiusi della tradizione ballettistica nei vari raggruppamenti un soffio di fresca modernità che, tuttavia, si attiene rigorosamente con prudenza alla dodecafonia. *Jack Pudding* infatti non deve diventare una composizione inquietante, ma deve piuttosto procedere come un manichino. Anche i piccoli sentimenti – ci insegna Henze – non devono essere superficiali. Nel pezzo ci sono suoni estremamente aspri, la musica non deve mettersi sullo stesso piano delle marionette. L'equilibrio tra la superficie che ha il compito di stimolare la danza e la capacità di Henze di condividere sentimenti e sofferenze, che contraddistingue tutte le sue composizioni, per il balletto si esprime già chiaramente in *Jack Pudding*. I migliori balletti di Henze si distinguono sempre per l'aderenza alla fisicità della danza, la densità espressiva che aiuta gli sviluppi drammatici a raggiungere il loro apice, la profonda comprensione dell'animo umano. Il compositore drammatico Henze nella sua musica da balletto non si limita mai a far muovere le gambe.

Nello stesso tempo però la sua musica non è neppure votata al calcolo della composizione, ma è intrisa di teatro, emana il profumo delle quinte, l'esperienza viva del palcoscenico. Sa suscitare tempeste, far sorgere la luna, far restare col fiato sospeso persino a sipario chiuso. La musica di Henze è azione drammatica e décor allo stesso tempo. Si concede totalmente alla danza, senza riservare nulla ai pretesti dell'arte, gioca il tutto per tutto – ossia è vera danza.

Le composizioni per balletto di Henze sono destinate alla scena, non sono pezzi da leggere con l'orecchio interiore, sono scritte semmai per l'occhio interiore, davanti al quale, in questo periodo, danzano anche le sue sinfonie. La *Terza* (1949-50) ne è un esempio tipico. Essa non deriva tanto dallo spirito della Grecia quanto da una Grecia da balletto in cui si sente ancora lo spirito della "Russia pagana" quale è stato esorcizzato da Stravinsky nel *Sacre*. Non deve stupire quindi che sia stata proprio questa sinfonia di Henze a prendere per prima la via del palcoscenico e della danza.

Intanto a Wiesbaden era maturato un altro progetto. Henze si impegnò con l'Hessisches Staatstheater come direttore artistico di un'ambiziosa compagnia di ballo costituita secondo il modello francese dei Ballets des Champs-Élysées o del Ballet de Paris di Roland Petit. Primo coreografo era Peter Van Dyk (che allora si firmava ancora Van Dijk), un allievo di Tatjana Gsowskij che più tardi diverrà la prima e unica étoile tedesca dell'Opéra di Parigi. Henze e alcuni amici compositori dovevano scrivere le musiche mentre Van Dyk avrebbe curato le coreografie. Il piccolo gruppo nato in seno al grande teatro e al suo bilancio doveva realizzare un nuovo teatro di danza quale sarebbe stato soltanto anni più tardi il Berliner Ballett di Tatjana Gsowskij. L'esperimento di Wiesbaden fallì. Il gruppo venne utilizzato per *Aida* o la *Csardasfürstin*. La giovinezza e inesperienza dei suoi componenti nulla poterono contro la gerarchia della Staatsooper. Rimasero una serie di partiture in cui Henze ha racchiuso il suo sogno di un ideale balletto negli anni del dopoguerra.

*Rosa Silber*, che prende il nome da un quadro di Klee, è la prima di queste opere episodiche, colma di speranze nella danza. Le forze esplosive, le irruenti energie del ritmo sono venute meno. Il pezzo ha un'apparenza dimessa, dolce, ma segretamente si abbandona a fornicazioni sia col tono popolare, che con quello moderno. Ha l'aureola della finta devozione, odora di peccato, come ha notato giustamente Blacher, cui il pezzo è dedicato. Qualcosa di quell'aria maledetta che caratterizza il finale di *Boulevard Solitude* con l'evocazione di Jean Genet da parte del fanciullo dalla voce bianca è presente anche nella morbida tessitura armonica di *Rosa Silber*, che rielabora il tema della canzone popolare "C'est le mai, c'est le joli mois de mai". Se *Rosa Silber* dura pur sempre 18 minuti, *Labyrinth* dura appena la metà, ma è suddiviso in sei parti diverse, spezzate in vari punti, dilacerate, che vanno eseguite fulmineamente con brevità aforistica. La storia di Arianna e Teseo viene narrata con grande concisione. Il tono della musica è elegante e distinto. La sensibilità sonora di Henze celebra veri e propri trionfi in miniatura con un andamento rigorosamente dodecafonico. Il pezzo sembra un profumo musicale sparso dai 12 esecutori.

Henze non può aver conosciuto allora a Wiesbaden la versione stravinskiana dell'*Uccello azzurro*, pas-de-deux, tratto dalla *Bella addormentata* di Čajkovskij, scritto nel 1941 per un'orchestra ridotta a causa degli eventi bellici.

Tuttavia anch'egli si accinge ora a ridurre alle dimensioni di un balletto da camera la *Bella addormentata*, l'enorme balletto čajkovskijano, il frutto più ricco dell'epoca d'oro del balletto imperiale di Marius Petipa a Pietroburgo. L'armonia e la melodia čajkovskijane restano immutate, ma i colori della tavolozza orchestrale originaria vengono diluiti: è come se dalla vivezza dei colori a olio si passasse al tenue pallore del pastello. Henze ritornerà ancora a Čajkovskij citando abbondantemente in *Der Idiot* il *Lago dei cigni* e rendendo così onore, se pure in forme fragili ed esteriormente ridotte, allo spirito di quel grand ballet, che egli pure finirà per scrivere con *Undine* dopo molti tentativi, esperimenti, manovre diversive. Nella *Bella addormentata* il grand ballet di Henze appare ancora nella sua forma più scarna, come lo scheletro in una radiografia.

È il periodo dell'esplorazione musicale in ogni direzione dell'arte drammatica: opera-ballet, opera radiofonica, balletto da camera, pantomima danzata. Se il *Wundertheater* era un'opera per attori, *Der Idiot* è un balletto da recitare. Era un'idea di Tatjana Gsowskij: al centro dell'azione non doveva esserci un danzatore ma un attore, il principe Myschkin, l'idiota di Dostoëvskij, che la parola divide dal mondo della danza. La Gsowskij mise in bocca a Myschkin una piccola antologia dostoëvskijana. Più tardi, quando Ingeborg Bachmann scrisse il suo ciclo poetico ispirato all'*Idiota* di Dostoëvskij, l'originario testo in prosa fu sostituito dai versi misteriosi della poetessa. *Der Idiot* fu il primo lavoro teatrale di Henze che riscosse un successo internazionale. Poco dopo la prima alle Berliner Festwochen del 1952 la compagnia fu invitata alla Biennale di Venezia e, fatto ancora più rilevante, a Berlino fu ospitato nello stesso periodo il Sadler's Wells Ballet con Frederick Ashton come primo coreografo. Ashton fece la conoscenza di Henze, vide *Der Idiot* della Gsowskij. Si stabilì così il legame che porterà ad *Undine*.

*Der Idiot* è un balletto in cui i ballerini sono chiamati per così dire a muovere i loro passi tra le note. Si tratta di una composizione di grande energia, di una concentrazione cristallina, quasi weberniana, molto leggera e variopinta. Rispetta le forme tradizionali del balletto. La storia si dipana sul filo dei vari numeri. È un brano cameristico dai forti sentimenti, nervosamente drammatico, dominato da un abbandono e dà un accentuato rifiuto delle voluttà. Ha un'apparenza fredda e distaccata, ma sotto il ghiaccio sottile di questa superficie si cela una passione che vuole trasformarsi in danza. In scena un'orche-



stra in veste di banda da parata domenicale commenta l'azione con luoghi comuni da repertorio ballettistico. Una musica da sogno si sviluppa in un ballet-blanc. Il finale si spiritualizza in un rapito mormorio da quartetto d'archi.

Ma, sotto l'esoterismo e la sensibilità portata all'eccesso, l'opera si distingue per la penetrante efficacia drammatica. Neppure una battuta di questa musica è superflua in rapporto al dramma e alle esigenze teatrali. Henze in *Der Idiot* si rivela per la prima volta un grande artista (della pratica), capace di dar corpo anche ai momenti più sublimi, come dimostrerà anche la sua musica da film che è sempre estremamente rispondente al carattere del film e nello stesso tempo originale e personale. In questi anni il balletto sembra aver stimolato la fantasia di Henze più di ogni altro genere suggerendogli i mezzi che utilizzerà poi nell'opera in grande stile. Il grande balletto delle Scolatelle nel primo atto del *König Hirsch*, tagliato da Scherchen in occasione della prima berlinese e reintegrato nei suoi diritti solo con la rivelazione dell'originale a Stoccarda, lo mostra chiaramente. Nello stesso tempo però costituisce anche un indispensabile anello di congiunzione coi divertissements di *Undine*, le cui scattanti energie trovano qui già il loro primo marchio di fuoco. Dal *Pas d'action* composto contemporaneamente a *Der Idiot*, ma non favorito come quest'ultimo dalla fortuna di una coreografia entusiasmante, nascerà una dozzina d'anni più tardi *Tancredi*, balletto dedicato a Rudolf Nureyev, un lavoro che, nonostante la parziale riscrittura e l'ampia revisione è chiaramente identificabile come un'opera giovanile: per i suoi tratti sognanti, le sfumature più delicate, quella timidezza del suono e quella discrezione che fanno apparire le opere giovanili di Henze quasi come dei "balletti segreti", che tacciono volentieri le ragioni che li hanno occasionati, lamenti amorosi, sospiri, gemiti dell'anima, desideri amorosi. Nonostante tutta la loro finezza ritmica, il calcolato fascino sonoro e la strumentazione sempre più brillante di Henze, questi primi balletti giocano a nascondino con le note come coi passi. A questo ambito appartiene anche la pantomima su libretto di Giulio di Majo *L'usignolo dell'Imperatore* (*Des Kaisers Nachtigall*, 1959), per quanto essa si presenti come un triplice gioco di echi.

Musicalmente quest'opera è passata attraverso il severo processo di condensazione che caratterizza *Der Prinz von Homburg*, un epilogo, un'opera formalmente conclusa, musicata in modo conseguente. Quest'operina è però anche un punto di arrivo dopo i due grandi balletti *Maratona* e *Undine* e segna il commiato di Henze dal balletto che avrebbe poi ripreso soltanto con *Orpheus* (1978), anche se non è sbagliato considerare già *El Cimarrón* (1969-70) come una specie di "balletto per un percussionista". Le energie fisiche che nel

*Cimarrón* debbono essere impiegate dall'esecutore non sono assolutamente inferiori a quelle di un vero balletto e non rappresentano certo l'unico elemento di fascino di questo "recital per 4 musicisti" in cui la musica scrive da sé la propria coreografia.

*Maratona* e *Undine* sono, nella storia del balletto, due opere estremamente contrastanti. Sembra quasi impossibile che siano state concepite contemporaneamente (negli anni 1956-57) e che siano opera dello stesso compositore. Certo gli ispiratori di Henze furono due artisti opposti quali Luchino Visconti e Frederick Ashton.

La storia della musica di Henze riguarda anche sempre i suoi mentori ed ispiratori: l'occasione di una composizione può essere il richiamo di una poesia, di un testo, di un volto amato, di un corpo, come pure l'ascendente esercitato da una forte personalità artistica. *Maratona* e *Undine* segnano entrambe la sottomissione dell'autore ad una volontà esterna in misura assai maggiore di quanto avverrà nelle opere ispirate a Auden, Bachmann e Bond. Solo musicando i testi di Gaston Salvatore, Henze si sottometterà altrettanto, sia pure ad un livello artistico inferiore, alla volontà altrui. Si tratta fondamentalmente di omaggi musicali anche se caratterizzati artisticamente in modo univoco da Henze.

Da tempo Henze veniva ormai considerato, almeno in Germania, come uno dei più importanti compositori moderni. Ma il successo non lo aveva viziato. La sua sensibilità era sempre stata profondamente offesa dalla non dissimulata antipatia del pubblico nei confronti della sua musica. I trionfi si erano fatti rari ed era duro incassare continuamente nuove sconfitte.

Uno di questi insuccessi era stata la rappresentazione a Roma di *Boulevard Solitude*, fischiato senza pietà. Subito dopo però Henze aveva avuto la sorpresa di ricevere una lettera piena di ammirazione, rispetto e incoraggiamento da parte di Luchino Visconti. Henze subì in pieno il fascino di Visconti, l'esteta, il regista, l'aristocratico, il comunista.

L'attività di Visconti in campo teatrale e operistico fu per Henze un'esperienza fondamentale. Fu Visconti ad ispirare l'idea di trasformare *Der Prinz von Homburg* in un sogno di Kleist, e a spingere Henze, che ne era a ragione lusingato, a scrivere *Maratona*. Fu una felice combinazione che Visconti avesse immaginato il suo soggetto per Jean Babilée, l'artista che Henze aveva ancora vivo nel ricordo dall'epoca dei Ballets des Champs-Élysées. Fu subito evidente che quest'opera, composta originariamente per il gruppo di Babilée, avrebbe superato di gran lunga le possibilità di una normale compagnia. Visconti aveva in mente un lavoro a sfondo sociale con un accompagnamento musicale in cui si inserisse continuamente della musica da ballo. Tuttavia la danza doveva costituire semplicemente

una parte di un ampio affresco sociale, una rappresentazione con centinaia di comparse che circondassero i danzatori con parti minuziosamente studiate. *Maratona* divenne uno dei pochi frutti, nel campo del balletto, di quel realismo sociale che l'Europa dell'est aveva sempre sognato senza mai riuscire a realizzarlo.

La vicenda è ambientata in una sala da ballo alla periferia di Roma dove si svolge una maratona di danza che dura giorni e notti. I premi che attendono i vincitori sono pellicce, lavatrici, aspirapolvere e televisori. Di tanto in tanto compare qualche stella del cinema per fare un giro di ballo.

A tarda sera la gara di ballo raggiunge il suo apice, verso il mattino sulla pista si insinua stancamente la tristezza. Ci si mantiene in piedi con le ultime forze continuando a ballare. Alla fine il vincitore, interpretato da Jean Babilée, barcolla ancora un attimo per afferrare la vittoria e stramazza al suolo privo di vita. *Maratona* era e rimane un balletto fuori dalla norma non soltanto nella produzione di Henze. Il pezzo imita nella precisione dei ruoli e nelle scene di massa gli stimoli che Diaghilew aveva saputo dispiegare nelle prime opere dei Ballets Russes come *Shéhérazade*. *Maratona* però non voleva essere così fiabesca ma affettava un impegno sociale, imponendosi per il realismo cinematografico, un fanatismo nella cura dei particolari quale non si era mai visto né si vedrà mai più nell'ambito del balletto. Le fiabe a sfondo sociale di oggi, col loro carattere di horror psicotico, sono lontane da *Maratona* quanto *Undine*.

Henze compose la musica quasi con la supervisione di Visconti, seguendone rigorosamente le indicazioni. La musica doveva essere soprattutto vigorosa, legata al presente, possibilmente non intellettuale. Henze aveva il compito di far propria la musica delle sale da ballo piccolo-borghesi, doveva scrivere per semplici complessi e non per Jazz at the Philharmonic. Ciò che si voleva da lui erano vere e proprie canzonette, motivetti di successo, mentre in ogni momento l'orchestra avrebbe commentato lo svolgimento della vicenda, sottolineandone l'elemento tragico. Si trattava del compito più arduo che Henze avesse mai dovuto affrontare. Lo assolse splendidamente, con malinconica genialità e geniale malinconia, riuscendo a non disperdere musicalmente la vicenda, conferendogli anzi compiutezza e consistenza nonostante le digressioni sul terreno della volgarità, della scintillante seduzione, della rappresentazione esplicita. Seppe dare musicalmente all'azione una sua consistenza oggettiva, seguendola fedelmente e glorificandola allo stesso tempo. Gli elementi di critica sociale rimasero evidenti anche se non furono sottolineati energicamente dalla musica. La musica di Henze sembra più partecipare che denunciare, non c'è anzi una vera protesta. Il pezzo dura circa cinquanta minuti e utilizza un'orchestra piuttosto ridotta, cui si



aggiungono in scena un combo latino-americano e una jazz band volutamente misera. L'orchestra suona della musica funebre, gli esecutori in scena musica da ballo. I due tipi di musica sono radicalmente in opposizione, quella dell'orchestra, che riecheggia la *Matthäus Passion* di Bach, più che indulgere in denunce si abbandona a lamenti via via più intensi che verso la fine assumono lo spessore della grande forma capace di conferire alla misera vicenda uno splendore tragico. Alcuni anni più tardi Pasolini porrà un'aureola analoga intorno al capo del suo eroe in *Accattone* (1961).

*Maratona*, rappresentata per la prima volta a Berlino ovest nel 1957 con la regia di Visconti, abbinata alla coreografia di Mary Wigman del *Sacre du Printemps* di Stravinsky, sarebbe senza dubbio anche oggi un evento sensazionale. Allora invece suscitò scandalo. Tra l'altro fu l'unica regia di Visconti in Germania. Sarebbe estremamente interessante riportarla in scena magari utilizzando i mezzi aggressivi della break dance di oggi.

*Maratona* non ebbe conseguenze, ma, stranamente, la stessa cosa accadde ad *Undine*, l'opera che intenzionalmente e di fatto rappresenta il Royal Ballet di Henze, la sua celebrazione dei vertici della danza, Margot Fonteyn in testa.

Il primo gennaio 1957 il Royal Ballet aveva messo in scena al Covent Garden *The Prince of the Pagodas* di Benjamin Britten, un grande balletto di quelli che occupano un'intera serata. La coreografia era di John Cranko che aveva così rafforzato in modo evidente la sua posizione centrale nell'ambito del balletto inglese. La partitura di Britten era la prima in assoluto che questo compositore avesse mai scritto per una compagnia e ciò conferiva sin dall'inizio un particolare significato al lavoro di Cranko. Vedersi affidare un grande balletto da un compositore di primo piano, da un musicista di fama mondiale, equivaleva ad un vero e proprio riconoscimento ufficiale.

Il prestigio raccolto da Cranko suscitò la concorrenza di Frederick Ashton. Egli voleva ribadire chi fosse il vero genio nel campo della coreografia. Tra tutti i quasi cento balletti rimasti a testimonianza della sua arte nessuno era stato composto espressamente per lui. Fu questo che procurò ad Henze l'incarico di scrivere *Undine*. Mai prima gli era toccato un simile onore. Voleva essere all'altezza di quest'onore e dell'inimitabile arte di Margot Fonteyn.

La difficoltà principale di questo compito era rappresentata dalla necessità di staccarsi dai circoli ristretti dell'avanguardia e dalle pretese esoteriche della musica moderna più avanzata. Anche la liberazione dalle catene del *Kranichsteiner Kammerkonzert*, dai riti, dalle regole e dalle norme dei corsi estivi di Darmstadt, che segnavano ogni volta col loro carisma i modelli compositivi più nuovi, non aveva ancora avvicinato Henze al grande pubblico, almeno non nella

misura in cui ora l'incarico affidatogli a Londra avrebbe richiesto. Egli si era conquistato col suo lavoro l'approvazione degli spiriti più liberali tra gli appassionati di musica. Il pubblico dei balletti della metropoli inglese non era tuttavia abbastanza preparato per una musica così avanzata come quella che le stazioni tedesche trasmettevano nei loro programmi notturni.

L'arte doveva consistere nel rimanere se stessi realizzando nello stesso tempo una buona musica per balletto, una musica che andasse bene per tutti, fornire insomma la prova che la musica moderna non era necessariamente odiosa al pubblico. Henze, avendo negli occhi Margot Fonteyn, decretò che ad una regina come lei non si poteva offrire in segno di omaggio un vaso di erbacce.

Nel suo *Tagebuch eines Ballets (Diario di un balletto)*, una delle prime descrizioni di una sua opera che riuniscono in un nuovo genere letterario analisi specifica, relazione da laboratorio e digressioni biografiche (tendenza che tocca il suo apice con *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, diario che raggiunge le quattrocento pagine), Henze ha fissato e celebrato liricamente la nascita di *Undine*.

Si tratta dell'opera preferita di Henze e certamente oggi godrebbe di una grandissima popolarità se, dopo il ritiro dalle scene della Fonteyn, Frederick Ashton non si fosse affrettato a ritirare anche la sua coreografia. In una recente inchiesta effettuata a Londra in cui si chiedeva quale tra le opere del ricco repertorio del Royal Ballet si dovrebbe riprendere, il maggior numero di consensi sono stati raccolti proprio da *Undine* di Henze. Fortunatamente un film di Paul Czinner ha salvato per l'eternità il lavoro di Ashton, i costumi di Lila De Nobili, Margot Fonteyn come protagonista. Ma il balletto ha sempre avuto successo anche fuori dall'Inghilterra, ad esempio in Germania occidentale e orientale è stato molto rappresentato con varie coreografie. Solo il suo autore nel frattempo sembra averle voltato le spalle, distanziandosi sempre più da *Undine*, cercando addirittura di sconfessarne in prima persona la messa in scena (in qualità di regista della rappresentazione amburghese con la coreografia di Lorca Massine). Ciò che gli è divenuto odioso è l'atteggiamento del pezzo non la sua musica. È stato difficile imporre dei tratti di lotta di classe all'eleganza nostalgica e al carattere elegiaco del lavoro.

La musica di *Undine* ha un suono morbido ma una tematica aggressiva, rimane ascoltabile e non risparmia le cortesie, è incline ad un certo languore, non estranea ad un sottile sentimentalismo. Tuttavia nelle danze di gruppo delle creature marine libera delle energie che impegnano un intero corpo di ballo. Sono evitati i piccoli numeri della tradizione, la musica si concede un fluire più ampio e si raccoglie in grandi scene di danza.



La maestria di Henze si rivela di nuovo nell'economia dei mezzi impiegati. *Undine* è in ogni caso l'opera più popolare che Henze abbia scritto sino ad oggi. Certo non si poteva prevedere che fosse anche il suo congedo dal balletto per più di vent'anni.

Il motivo principale fu il progressivo rafforzamento dell'opera lirica in terra tedesca e il conseguente indebolimento del balletto. C'erano splendidi direttori e registi, ma pochi coreografi dello stesso rango. Un'opera nuova si poteva rivendere ad altri teatri, pochi invece disponevano di cospicui corpi di ballo. Il pendolo si spostò nuovamente in direzione dell'opera e solo con l'arrivo di coreografi come John Cranko e John Neumeier a Stoccarda e Amburgo, la creazione di alcuni gruppi di danza internazionali e indipendenti dai teatri d'opera, si riaccese l'interesse di Henze per il balletto.

Fu proprio John Cranko a riguadagnare Henze al balletto. Egli aveva in mente un lavoro sul *Tristano* che avrebbe dovuto avere una durata di ben due serate, un balletto di proporzioni inusitate, una sfida senza pari. Ma prima che il progetto potesse anche soltanto essere preso in considerazione Cranko morì improvvisamente nel 1973 tronandone la realizzazione. I *Préludes* per pianoforte, nastro magnetico e orchestra, cui Henze diede il titolo di *Tristan*, sono stati composti per così dire in "articulo mortis", diventando poi in seguito una sorta di pseudo balletto di cui Glen Tetley e John Neumeier curarono la coreografia.

Tuttavia l'incontro con Cranko aveva riallacciato i rapporti con Stoccarda che presto si sarebbero rafforzati. Hans Peter Doll, il direttore generale del teatro di Stoccarda, riuscì ad ottenere la collaborazione stabile di Henze al suo teatro, scorgendo nel compositore una specie di possibile maestro di casa. Ogni anno doveva essere rappresentata una delle sue opere curata in modo esemplare dall'autore stesso. Questa collaborazione culminò con l'esecuzione della prima versione non abbreviata e sino ad allora mai rappresentata del *König Hirsch*.

Era implicito che Henze un bel giorno si sarebbe sdebitato per una tale dedizione e un tale zelo. Grazie alla coabitazione di balletto e opera sotto lo stesso tetto, tipica del teatro di Stoccarda, in considerazione del livello artistico mondiale riconosciuto a questo teatro nel campo del balletto, e per effetto dei rapporti col giovane coreografo William Forsythe che al Cantiere di Montepulciano aveva messo in scena (in modo angoscioso) in forma di duo la *Aria de la Folía española*, maturò il progetto di un nuovo balletto dopo più di vent'anni di astinenza da questo genere musicale.

Edward Bond scrisse ad Henze il libretto per questo *Orpheus*, rappresentato per la prima volta a Stoccarda nel 1979: un'opera piuttosto sovraccarica di contenuti e di idee, che coreografi futuri



esiteranno ad affrontare, timorosi di cacciarsi nel gorgo formato da Henze e Bond.

Si tratta di un'opera estremamente ambiziosa, di grande stile, che godette del rispetto che le era dovuto, ma non certo dell'amore e della simpatia che permettono ad un balletto di affermarsi nel repertorio. I vent'anni che separano *Undine* e *Orpheus* non hanno mutato la situazione, nessuno, tranne Henze, ha imparato qualcosa di nuovo.

Ciò che subito si nota nei sei quadri in cui è strutturata la musica dell'*Orpheus* è la riunione di chitarra, cembalo e archi da un lato in un insieme che rappresenta l'amore ed accompagna Orfeo e Euridice nel cielo e negli inferi, e il gruppo contrapposto dei fiati associati alla potenza di Apollo. Il bisogno comunicativo di Henze si è spinto ben al di là di una tradizionale musica da balletto. La ricchezza delle idee musicali tiene il passo con la ricchezza poetica di Edward Bond.

L'idea di poterle riunire entrambe in una coreografia fece arretrare spaventato il mondo del balletto. All'*Orpheus* è toccata una sorte simile a quella del *König Hirsch*: quella cioè di portare le stigmate della irrealizzabilità coreografica. Nessun coreografo si sente all'altezza del gigantesco lavoro, inoltre il tema di Orfeo, in qualsiasi versione, oggi sembrerà sempre inattuale. Tra la tradizione classica e le suggestioni del teatro moderno l'*Orpheus* di Henze si mantiene discretamente nella terra di nessuno del futuro.

La serie dei lavori di Henze realizzati coreograficamente pur non essendo originariamente destinati al balletto è piuttosto lunga: anzitutto *Tristan* e la *Terza Sinfonia*, ma anche *Being Beauteous*, il *Concertino* per pianoforte e orchestra di fiati e batteria, *El Cimarrón*, la *Fantasia* per archi (utilizzata da poco a Berlino da John Neumeier), il *Prison Song*, la *Prima* e *Seconda Sinfonia*, la riscrittura dei *Wesendonk-Lieder*. Tutte le opere di Henze contengono però dei forti impulsi alla danza.

Henze non ha mai piantato in asso dei coreografi pieni di fantasia. Il suo mondo di idee musicali, un tempo improntato all'ebbrezza del bello che scaturiva dalla giovinezza trascorsa a contatto col balletto, con l'andare degli anni si è approfondito e nello stesso tempo incupito perdendo la sua stupefacente innocenza. *Undine* è stata il trionfo di quest'innocenza, di cui Henze ha goduto credendo poi di doverla scontare con un rigorismo da flagellante. Aveva perso la fonte della gioia, dopo aver scritto i suoi balletti come risposta ad un bisogno di felicità. Ma la felicità era venuta meno a causa delle esigenze dei tempi. Chi ha buoni orecchi però avverte distintamente, sotto lo strepito dei "Ragtimes and Habaneras" riuniti in una sinfonia, il levarsi del sipario su un immaginario balletto e mai, sino alla fine, sul teatro-balletto sinfonico di Henze calerà del tutto questa tela.



## PARTE QUARTA

### *Le composizioni strumentali e vocali*



1870

1870

Hanspeter Krellmann

*Le Sinfonie*

Tutto ciò che si dice di un'opera è più  
debole dell'opera stessa.

(Ingeborg Bachmann)

In occasione di un'ampia mostra commemorativa dedicata a Karl Amadeus Hartmann nel 1980 a Monaco, Hans Werner Henze ha pronunciato un elogio di questo compositore descrivendo l'Adagio della sua *Sesta Sinfonia* non con un'analisi musicologica ma servendosi di un'interpretazione ermeneutica, non ha inteso indagare la struttura tecnica della composizione, non ha spiegato tecnicamente la sintassi o il tessuto armonico, ma ha illustrato la successione dei vari eventi sonori. Con un procedimento quasi ottico ha separato per così dire dalla musica stessa le sue mutevoli immagini ossia la sua riserva di metafore, raccogliendo con un metodo induttivo un vero capitale di esperienze vive, inconsuete e non certo indiscusse proprio per ciò che concerne la musica sinfonica. Alla fine ciò che ne emerge chiaramente non è solo l'immagine esteriore della musica, ma anche – per usare un concetto di Paul Klee – l'immagine “implicita” dell'opera d'arte. Chi presume che dietro a questo procedimento si celi la ricerca oscurantistica di un'interpretazione a programma, non si rende conto che la prosa sonora implica sempre una scorta di idee e di immagini e che essa vuole sempre comunicare la sua storia interiore senza narrare delle vere e proprie storie. Tutto ciò non si può confondere con una spiegazione del contesto narrativo nel senso della musica a programma dell'Ottocento nata dopo Berlioz. In questo caso si manifesta piuttosto il desiderio di ricavare da ogni musica le sue particolari caratteristiche.

Si farebbe bene a rammentare questa circostanza a proposito delle Sinfonie di Henze. Egli non è un sinfonista come Hartmann che mantiene serie inclinazioni per il teatro musicale, ma un vero musicista nato per il teatro, ambizioso, sui generis, decisamente orientato verso il dramma musicale, per il quale tutto si trasforma in opera e balletto, ossia è naturalmente destinato a questa trasposizione musi-

cale. («Il teatro è il mio vero terreno perché magie, mascherate, esclamazioni, pathos e buffonerie per me formano un tutt'uno con la musica che rende possibile chiarire la "direzione" in cui scorre la vita» e altrove: «Tutto va in direzione del teatro e proviene da esso»). La *Quarta Sinfonia* è composta addirittura dal secondo finale dell'opera *König Hirsch*. Naturalmente però questa destinazione specifica per il mezzo teatrale non esclude un vero confronto con altri generi. L'estensione è per Henze sicuramente una caratteristica del genere sinfonico, tuttavia il compositore sin ora ha dato solo qualche volta (per l'esattezza sette volte) il titolo di Sinfonia ad una composizione, il che non autorizza certo a pensare ad un particolare favore per questo genere. Poiché se nei pezzi che recano questo titolo è contenuto un riferimento specifico al genere della Sinfonia, esistono ben altri punti di riferimento che in altre opere sinfoniche dal titolo diverso.

L'esordio di Henze in campo sinfonico – appunto con la *Prima Sinfonia* – avviene nel 1947, in un'epoca in cui la maggior parte dei compositori della sua stessa età si occupavano di altre cose. Erano gli anni degli esperimenti dodecafonici e dei loro sviluppi da cui Henze prese subito le distanze, cosa che gli costò molti giudizi sfavorevoli. «Le mie prime opere ebbero l'effetto di un irruente terrore della borghesia», ha scritto più tardi Henze a proposito di questi suoi inizi. Per lui la lirica di Trakl ha avuto un ruolo ben più fondamentale del confronto con delle tecniche, alla cui efficacia non avrebbe mai potuto credere veramente. Poiché – così scriverà in seguito – «i cosiddetti nuovi mezzi artistici, i mezzi stilistici, un nuovo rendimento tecnico, degli espedienti per uscire dalla ristrettezza delle convenzioni, tutte queste cose tendono a diventare assai presto vere e proprie banalità». E altrove si dice: «La grande arte è sempre il frutto di un divenire, non di un fare».

Questi erano i poli tra i quali Henze si muoveva, tra cui oscillava, e fu proprio in questa oscillazione che acquistò, per sua stessa ammissione, la sicurezza. Già la *Prima Sinfonia* ne è una testimonianza. Henze l'ha considerata in seguito un enorme fiasco (il compositore – per Ingeborg Bachmann lo scrittore – vive in una rete di favori e sfavori) e l'ha riproposta nel 1963 in una nuova versione per orchestra da camera. Questo non ha però mutato minimamente l'atteggiamento stilistico dell'autore. La Sinfonia è improntata ad una dichiarata ammirazione per Stravinsky. La mancanza di serenità, non a torto lamentata da Henze in tutta la musica della Wiener Schule, è stata aggirata sin dall'inizio, senza legarsi a nuovi modelli, il che non significa che egli abbia voluto evitare il confronto con la musica dodecafonica. Ciò che cercava di evitare era la via ortodossa, ossia un atteggiamento di semplice imitazione tecnica. Emerge così



in primo piano a proposito di Henze il concetto di epigonalità che può servire a spiegare parecchie cose anche nel campo delle sue composizioni sinfoniche. Già la revisione della *Prima Sinfonia* attuata con la riduzione da quattro a tre movimenti, in una specie di "symphonie classique", come ha notato il biografo di Henze, Klaus Geitel, rispecchia un atto di fede nella tradizione classica. Il Notturmo collocato in posizione intermedia, con una suddivisione complementare tra archi e fiati, viene inserito tra un Allegretto tripartito e un Allegro con moto in forma di variazioni. Il pezzo, della durata di poco più di un quarto d'ora, con legni semplici, due trombe, due corni, archi e con l'aggiunta di timpani, arpa, celesta e pianoforte si conclude su un tono lirico e trattenuto e non con un'apoteosi sinfonica. Henze si muove quindi sulle tracce della tradizione classica con riprese e variazioni, sulle quali innesta però un'espressione personale, non si perde in un andamento dimostrativo per rendere giustizia a un certo sistema compositivo. E tuttavia se ne distacca anche, in quanto non imita la tradizionale estetica, fondata sul superamento, propria del modello sinfonico classico. Grazie al suo atteggiamento ambivalente, all'irrisolutezza tra osservanza del modello ed espressione individuale, Henze conquista proprie energie musicali, che all'epoca della composizione di quest'opera non trovano alcuna eco nei cosiddetti ambienti più avanzati della ricerca musicale perché vengono considerati piuttosto come retrogradi. Henze imprime un andamento personale al suo sviluppo compositivo. Senza quella decisione di regredire per quanto concerne i mezzi compositivi e stilistici, la sua produzione di oggi non rivelerebbe alcuna tradizione sinfonica né sarebbe potuta nascere un'opera come la *Settima Sinfonia*. In effetti tutti i compositori legati alla dodecafonia non sono stati in grado di creare su queste nuove basi alcuna tradizione, mentre quelli che hanno assunto un atteggiamento non ortodosso, confrontandosi con la dodecafonia da una certa distanza, hanno potuto raggiungere e conservare una libertà relativamente maggiore, com'è appunto il caso di Henze.

Alla fine degli anni Quaranta Henze si muoveva per così dire a tastoni su un terreno neutro. Con la *Prima Sinfonia* nulla era ancora deciso ma cominciavano a delinearsi possibilità di un futuro rigore evolutivo. Il carattere neutro della sua musica poteva anche essere spiegato in negativo nel senso che Henze non partecipava ad alcun rinnovamento della tecnica compositiva. Egli scriveva piuttosto così come si sarebbe potuto scrivere anche prima, rielaborando le sue conoscenze tratte dagli esordi della musica moderna, periodo oramai definito con trascuratezza "classico", incarnato in Germania da Hindemith e dai suoi primi allievi. Nella *Prima Sinfonia* di tutto questo si sente ben poco e, per giunta, con difficoltà. Henze sembra aver

optato per una forma di leggerezza latina, non germanica, quale era rappresentata in modo esemplare con energia e chiarezza da Stravinsky, Milhaud e Poulenc. E il gesto sonoro eletto a fondamento della sua musica doveva inoltre diventare la base del suo operare al di là di tutti i limiti categoriali. La musica di Henze non può essere inventariata secondo valori individuali di tipo statistico, perché dipende direttamente dalle esperienze personali che le fanno da sfondo. Ciò che in letteratura costituisce la funzione narrativa è sempre presente nella sua musica, così ricca di suoni qual è. Nell'ambito teatrale questo è evidente, in quello sinfonico è invece da mettere in luce come elemento dominante.

Questo atteggiamento testimonia una presa di posizione nei confronti delle possibilità espressive e comunicative della musica. La sua musica non basta a se stessa, non vuole esprimere l'esistenza in una partitura, ma ha bisogno dell'interlocutore, del pubblico come di un'indispensabile istanza d'appello. Perciò la riserva di esperienze rappresentata dalla sua musica non va sottovalutata, il compositore decide in base all'intensità l'impulso comunicativo e la forza interlocutoria della musica. In tal modo Henze è giunto alla conclusione di poter fare dei suoni lo specchio dei suoi obiettivi politici o delle sue avversioni. Anche se altrimenti bisognerebbe diffidare dell'efficacia di un'impostazione così rigorosamente finalizzata di tale problema.

La *Seconda Sinfonia* fu composta due anni dopo la prima nel 1949 e rivela una maggiore flessibilità nel rapporto col materiale musicale; tende però ancora più della prima ad un ambito classico. Consta nuovamente di tre tempi: un ampio Lento iniziale, molto lirico e con una tonalità chiara, un Adagio che cresce enfaticamente sino all'estasi concludendosi con uno svelto Allegro, incorniciano il tempo centrale. Quest'ultimo si sviluppa in forma di Passacaglia rivelando una rigida regolarità formale che rasenta la simmetria. Il tempo conclusivo con una serie dodecafonica e il motivo costruito sul nome BACH, più nascosto che visibile, usato come fanfara e citazione del corale ("Wie schön leuchtet der Morgenstern") mostra chiaramente quale fosse l'ambito in cui Henze si muoveva allora, abiurando in toto ogni carattere modernistico dell'espressione musicale.

Nella sua *Terza Sinfonia* (1949-50) Henze consolida le sue conquiste. Lo stretto legame strutturale con le prime due è innegabile. La disponibilità a seguire le ramificazioni del tessuto sonoro risulta all'ascolto ancora più evidente che nei pezzi precedenti. Le descrizioni delle tre Sinfonie, scritte da Henze stesso – brevi introduzioni senza alcuna completezza – non si basano sintomaticamente, o si basano appena, sulla struttura formale o sulle leggi strutturali, ma principalmente sullo sviluppo tematico della musica, senza per altro abbandonarsi a interpretazioni "a programma" – non diversamente

da ciò che avverrà nell'introduzione alle Sinfonie di Hartmann. Henze ha voluto dare un'impronta teatrale alle sue tre Sinfonie sino al 1950, in particolare alla terza, in quanto ai tre tempi sono stati impartiti dei titoli che limitano l'ambito della musica e ne spiegano l'immagine interiore: *Anrufung Apolls, Dithyrambe, Beschwoerungstanz*. La somiglianza con Stravinsky è implicita, anche se non si può pensare ad una imitazione. Ma tra i compositori di quegli anni intorno al 1950, quando i tecnocrati della nuova musica combattevano aspre battaglie teoriche, Henze era uno dei pochi che sottolineasse l'importanza del far musica, in un arco ideale teso tra passato e presente, tradizione e modernità. Il suo avvenire personale sembrava così chiarito, Henze aveva allora ventiquattro anni. La *Terza Sinfonia*, eseguita per la prima volta in forma di concerto, divenne poi un balletto, fatto del tutto rispondente alle strutture ritmiche e alla varietà metrica della composizione. La musica per concerto di Henze, musica piena di movimento, si riuniva così per la prima volta col teatro. I due mezzi diventavano intercambiabili, la realizzazione danzata risultava legittima quanto quella più astratta in forma di concerto.

Con queste tre Sinfonie Henze aveva dato una regola alla sua libertà di compositore, subordinandosi alla tradizione ma non per una forma servile di ubbidienza emulatrice. È constatabile un suo lento ma inesorabile procedere sulla via di una specifica e personale sicurezza. Essa è radicata in una fede nella tradizione per cui ogni possibile accusa di tendenze epigonali può essere respinta sulla base del fatto che solo così si creano le premesse per un lavoro produttivo. Per un compositore moderno la cura e la conservazione amorosa e perseverante di vive testimonianze del passato si uniscono all'obbligo di produrre a sua volta. Henze si era pronunciato a favore di un'arte esatta e verificabile emozionalmente, non certo per possibilità ingannevoli capaci di abbagliare e offuscare la vista, rivelando stimoli momentanei ed esteriori che non portano ad alcuna crescita interiore. Henze considera ciò che è dato e tramandato come un potenziale non da disprezzare ma da far proprio. Nella *Terza Sinfonia* emerge però anche il suo particolare senso di indipendenza, perché accettando la tradizione egli intende distinguersi dalla massa omologata, il cui atteggiamento doveva certo apparirgli simile a quello di un gregge. L'apparente svantaggio diventa un vantaggio, lo stadio raggiunto è caratterizzato da un'esattezza e da una bellezza tali che forse non è più possibile accrescere ma solo completare mentre per mantenerne la ricchezza di contenuto occorre una continua evoluzione. Inoltre Henze si è sempre dichiarato favorevole sin dall'inizio ad una musica ricca di contenuto. Le cose del passato debbono essere sempre di nuovo scandagliate e interrogate circa la loro plausibilità. Coltivando questa reciproca appartenenza tra pre-



sente e passato Henze intendeva anche protestare contro lo spreco del bello a vantaggio di un supposto sviluppo, cosa che in effetti, come possiamo verificare oggi dopo trentacinque anni, ci ha portati in un vicolo cieco. Ciò che è buono e durevole – ha scritto una volta Gottfried Keller – esiste sempre sin da principio. Questo limita certo le nostre possibilità ma ci dischiude le infinite riformulazioni della fantasia. Ed è proprio una capacità di formulazione piena di fantasia che doveva diventare decisiva per la creatività di Henze. Egli ha parlato una volta della stanchezza che interviene sempre quando ha il sopravvento l'offerta di stereotipi. La sua grande preoccupazione è stata quella di sottrarre la sua musica a questo pericolo e in effetti è riuscito in questo intento se guardiamo l'evoluzione non solo delle sue opere sinfoniche ma anche della sua attività creativa in tutti i campi. Il rammarico, allora largamente diffuso, che Henze, se lo avesse voluto, avrebbe potuto scrivere una musica completamente diversa, si rovescia oggi in ammirazione per il fatto che mediante un'autolimitazione egli abbia potuto scoprire nuovi lidi che, seguendo pedissequamente un metodo, non sarebbe mai stato in grado di raggiungere. Ciò non significa che tutto gli sia riuscito. Rimane sempre il conflitto col linguaggio, il linguaggio nella musica.

Talvolta Henze raggiunge limiti da cui si intravedono delle vere e proprie brame di approvazione premere la sostanza musicale. Si tratta tuttavia di fenomeni episodici, debolezze forse cui nessun compositore può sottrarsi anche se porta il nome di Bach o di Mozart. È sempre meglio scendere dalla torre d'avorio che rifugiarsi. Bisogna familiarizzare con le difficoltà, vigilare con un attento controllo che tuttavia non deve sempre risultare costante e rigido. La rifondazione di nuove forme espressive tratte dalla propria privata interiorità, per parafrasare un'affermazione di Gert Mattenklott, ha bisogno di vittime, ma a lungo andare aiuta a combattere l'irrigidimento in maschere o decalcomanie di ruoli stereotipati.

La cronologia dell'attività compositiva di Henze è interessante e istruttiva in quanto si svolge all'interno dei vari generi e anche al di là di essi. Nel '47 accanto alla *Prima Sinfonia* appare il suo primo quartetto per archi, un pezzo di impianto scolastico, ramificato in senso orizzontale, chiuso nel suo sereno sviluppo sonoro – un vero omaggio a Hindemith e Genzmer. Due anni dopo la *Terza Sinfonia*, ossia dopo il blocco costituito dalle tre Sinfonie, viene composto il secondo quartetto per archi in cui fa la sua apparizione un nuovo Henze. Il linguaggio sonoro frantumato dei successori di Webern ha fatto breccia anche in lui. Si tratta di tre tempi senza titolo, contrassegnati solo dall'indicazione di metronomo, una musica sorretta da un nuovo atteggiamento scolastico che l'autore relativizza e quindi personalizza con le sue immagini sonore bizzarre e incalzanti. D'ora

in poi l'elemento teatrale si mescola intensamente alla sua attività. La Sinfonia non sarà che una sporadica apparizione, cosa che, come già accennato, riduce l'immagine del compositore sinfonico (e il terzo quartetto verrà composto solo ventitrè anni dopo, nel '75, seguito poi subito dal quarto e dal quinto).

Henze, come si vede, progetta la sua opera a blocchi. L'intensa attività operistica degli anni Cinquanta e Sessanta serviva, come spesso si è osservato, ad un'esigenza di affermazione personale: le esecuzioni di Henze divennero in questo periodo quasi inflazionate, rafforzarono la sua fama di solerte e versatile compositore, di autore volenteroso che si assicura in tal modo una sua indipendenza anche sotto il profilo economico-sociale. Le sue opere *Boulevard Solitude*, *Elegie für junge Liebende*, *Der junge Lord* entrarono ben presto a far parte del repertorio di tutti i teatri tedeschi, anche di quelli medio-piccoli. La *Quarta Sinfonia* (1955) si situa cronologicamente tra l'opera *König Hirsch* (1955) e il balletto *Undine* (1957), una composizione che rese Henze veramente celebre. La Sinfonia è costituita dal secondo finale dell'opera *König Hirsch* e utilizza perciò materiale preesistente, ma ha una struttura talmente sinfonica che la definizione di "sinfonia" non risulta affatto ingannevole. L'opera è intrisa e animata da una bellezza straordinaria: Henze sembra essere uscito dal suo bozzolo per offrirci con questo brano in un solo movimento una musica animata dallo spirito di Schubert. Egli stesso ha accennato ad una struttura in cinque sezioni: Introduzione, tempo di Sonata, Adagio, Scherzo con trio e Rondò finale. Ma Henze si è staccato completamente da una ricerca formale dell'assoluto. La sua *Waldsymphonie*, come egli stesso l'ha chiamata una volta riferendosi all'originaria collocazione della musica nel *König Hirsch*, è diventata la sua pastorale, non una Sinfonia a programma, ma un'opera di ispirazione bucolica appena dissimulata, la cui struttura concentrata in un unico movimento rappresenta un esempio particolare nello sviluppo delle sue Sinfonie e, nello stesso tempo, una composizione di raccordo tra il gruppo compatto delle prime Sinfonie (dalla prima alla terza) e la quinta che è del 1962. In essa si realizza il riscatto dell'identità del narratore Henze, l'opposizione tra essenza e apparenza è sospesa. Le tecniche di costruzione sinfonica e le tendenze riflessive si affermano nell'elemento retorico che prende sul serio l'esatta narrazione bandendo tutte le verbose distrazioni. Per quanto questa Sinfonia sia piuttosto un prodotto occasionale, il sinfonista Henze appare qui più che altrove in cammino verso se stesso. Il rigore dell'impianto formale e il fluire del discorso musicale sono in stretta correlazione tra loro, cosicché la concordanza tra idee e realizzazione si manifesta come progetto graduale e si sviluppa in un chiarimento in termini musicali di un'esperienza sensuale.

Henze ha vergato una volta la seguente frase gravida di conseguenze: «La musica si manifesta agli uomini spontaneamente, quando è lei a deciderlo. Non la si può forzare, né quasi spiegare e neppure la si può propagandare, un'introduzione non la rende migliore o peggiore di quel che è». Una tale opinione non dispensa nessuno dal parlare o dal riflettere sulla musica. Essa annuncia invece la decisione di lasciar riversare nella musica stessa l'eros della mediazione e comunicazione, cosa che Henze fa al massimo grado; come se anche per lui valesse il pensiero di Ingeborg Bachmann citato all'inizio di questo saggio, secondo cui tutto ciò che si può dire di un'opera è necessariamente più debole dell'opera stessa. In altri termini qualsiasi definizione, per quanto azzeccata, non può mai mettere in evidenza l'essenza di una musica. Una musica va ascoltata, se ne può anche parlare ma non ha bisogno di spiegazioni.

Bisogna vedere se la musica stessa tiene conto di questo calcolo e diventa tanto plausibile da rendere superflua qualsiasi altra illustrazione del proprio apparato tecnico. Una fuga non migliora descrivendone esposizioni e stretti, ma facendo in modo che la sua forma sonora, grazie a esposizioni e stretti, che non si debbono notare, si trasmetta al pubblico in modo ancora più immediato. La buona musica se l'è sempre cavata senza spiegazioni, perché, come sostiene Henze, «la musica possiede qualcosa cui può sempre essere ricondotta, una gamma di tensioni che ruotano in sé e intorno a sé, che nascono al suo interno». La musica di Henze, essendo di buona qualità, si riferisce sempre a queste tensioni, a questi principi opposti del crescere e decrescere, dell'inspirare ed espirare, obbedendo così alle leggi originarie dello sviluppo artistico. Le manipolazioni del materiale musicale sono per contro irrilevanti. Per comprendere la *Quarta Sinfonia* ad esempio non risultano rilevanti la conoscenza delle serie dodecafoniche o di certi modelli formali, questi fattori non portano nulla di nuovo alla musica, possono al massimo spiegare il processo costruttivo che, tuttavia, non conta ai fini del risultato. Una musica non risuona per effetto di ma nonostante la sua concezione dodecafonica. Per il suo valore espressivo questo è secondario. Emerge forse nuovamente un fenomeno epigonale, e se è così vi sono delle conseguenze per la musica e il suo valore in senso assoluto?

La *Quinta Sinfonia* di Henze è dovuta ad un intervento esterno, ossia fu commissionata da Leonard Bernstein che la eseguì per la prima volta e al quale l'opera è dedicata. Si tratta di una composizione in tre tempi, della durata di circa quindici minuti, ricca di quello splendore strumentale che un committente di solito si aspetta per la sua solennità, in questo caso l'inaugurazione del Lincoln Center.

Tuttavia non si tratta di una musica fatta di immagini, semmai di immagini di pensiero. La Sinfonia infatti, nonostante il suo potenzia-



le ritmico, è intimamente povera, la musica ruota su se stessa, anche se non manca di effetto. Henze rinuncia alle batterie di solito così amate e esige soltanto i timpani, due arpe e persino due pianoforti. Oltre i tre flauti interviene un flauto contralto nel secondo movimento con compiti separati, ai due oboi si aggiungono due corni inglesi, mancano invece i clarinetti. Gli ottoni sono presenti al completo con corni, trombe e tromboni. I gruppi contrastano tra loro, non aspirano ad un classico "tutti" perché anche i fagotti non sono presenti. I tempi corrispondono a questa divisione del suono. Il primo movimento inclina al confronto con la forma sonata, nell'Adagio in forma di *Lied* gli strumenti contralti come flauto contralto, viola e corno inglese devono suonare degli "a solo" ritmati con ampi passaggi di terzine. I ritornelli orchestrali costituiscono il legame degli "a solo" tra loro. Il terzo movimento varia un Arioso per trantadue volte e si ricollega alla Passacaglia, forma favorita da Henze che qui assume il carattere di un Rondò. Henze salda in un insieme compatto la molteplicità delle idee musicali, limita il suono che tuttavia viene dispiegato in modo ricco di varianti. Nel complesso la Sinfonia costituisce la prova tangibile di uno specifico senso della realtà del compositore che, anziché portare a termine degli sviluppi epici, si limita per così dire ad evidenziare delle strategie, fatto sottolineato anche dalla brevità della composizione. Se la *Quinta Sinfonia* di Henze con la sua concisione quasi ascetica è di nuovo quasi una composizione sintomatica di un atteggiamento preclassico, lo è nel senso formulato da Henze: «Nel nostro lavoro non siamo gravati dal passato, siamo noi semmai ad influenzare il passato in modo che si mostri all'oggi diversamente da come appariva ieri». In queste parole si sente un atteggiamento da partito preso che non è mai possibile escludere né negare.

Una nuova fase è rappresentata dalla *Sesta Sinfonia* del 1969, nata nell'ambito dell'attività culturale di Henze per Cuba. Fedele al motto secondo cui «ogni pezzo è sempre il primo che si sia mai scritto» questa volta Henze affianca due orchestre, al cui interno le diverse fonti sonore contrastano tra loro, ad esempio la chitarra elettrica della prima orchestra col violino amplificato della seconda, il pianoforte con l'organo e così via. Per il resto gli strumenti sono concepiti come un complesso di voci obbligate. Henze cerca così di conferire al suo linguaggio musicale un massimo di chiarezza gestuale. Su tutto domina una legge invisibile ma avvertibile che il compositore si è imposto da sé: «Nel mio mondo le vecchie forme vogliono riacquistare un significato, anche là dove la nuova immagine sonora della musica permette loro appena di manifestarsi, o addirittura non lo permette più». Inoltre Henze si è unito alla massima di Thomas Mann: «Per ereditare bisogna anche capire; ereditare significa in

fondo acquistare una cultura». Così nella *Sesta Sinfonia*, sotto la veste consueta del nuovo, troviamo cose familiari. La Sonata e la Fuga, forme che non abbandonano mai Henze, ritornano anche qui: nella prima parte egli parafrasa la ripresa del tema principale, la terza è stata definita da lui stesso come un Fugato interrotto. Essenziale però risulta la suddivisione dell'orchestra in autonome sorgenti sonore; questa tendenza diventa evidente già a partire dalla *Quarta* e *Quinta Sinfonia* ed in altre composizioni nella suddivisione della massa degli archi. Ora questo viene elevato a principio stilistico. Inoltre Henze ha voluto esprimere il suo impegno rivoluzionario, «l'affermazione, il diretto riconoscimento della rivoluzione», integrando elementi di folclore cubano – percepibili solo in parte da chi conosce questi frammenti di canzoni – e l'inno per la libertà di Mikis Theodorakis, particolarmente evidenziato in partitura. Henze ha riconosciuto in seguito di non aver raggiunto il suo scopo: «In questa Sinfonia per me l'unica novità consiste nel fatto che i problemi di linguaggio sono espressi con consapevolezza, che le sconfitte sono riconosciute e che l'impossibilità di scrivere ancora delle Sinfonie nella nostra epoca non viene negata. Ma non c'è affermazione, si tratta soltanto di un resoconto di difficoltà e nulla più». Questa ammissione autorizza il pubblico ad ascoltare la *Sesta Sinfonia* in modo altrettanto assoluto e a classificarla come altra musica di Henze ed anche di altri compositori. Paragonata alla *Quinta Sinfonia*, con le sue raffigurazioni concettuali, la *Sesta* si distingue per una pienezza di immagini di tipo quasi esotico. Nonostante la compiutezza formale, bisogna accostarsi a questa composizione senza alcun pregiudizio, liberi da un bagaglio tradizionale, perché non serve a molto cercare degli elementi di riferimento tradizionali. Ad un semplice ascolto non si notano neppure le tre sezioni in cui è divisa la composizione che trapassano l'una nell'altra, fondendosi in una grande forma. Per Henze la vera fonte di ispirazione non è Webern ma Mahler, è lui il compositore più importante di questo secolo. Questa Sinfonia perciò si muove conseguentemente all'ombra di Mahler, si tratta di una sfida e di una confessione al tempo stesso. Essa esige dall'ascoltatore una totale e completa apertura verso i singoli eventi sonori, verso un tranquillo immergersi nel dettaglio o nelle masse foniche, verso caotiche emozioni acustiche che sono interamente organizzate e individuabili all'interno della partitura, anche se nel "tutti" le singole linee melodiche non sono più percepibili. La suddivisione degli strumenti si rivela all'ascolto della Sinfonia un espediente strategico. Sono possibili sia il confronto sia la sintesi e di conseguenza un ascolto direzionale che talvolta si raccoglie in un ascolto a blocchi. Alcuni frenetici passaggi di percussione hanno una loro importanza ma non costituiscono dei veri e propri punti di

cristallizzazione – magari di provenienza folcloristica. Il risultato di quest'opera è senz'altro di natura intellettuale ed ha un effetto in gran parte sconvolgente, dirompente, tale da catturare l'attenzione. Il riconoscimento da parte di Henze che oggi è impossibile scrivere ancora delle Sinfonie è in realtà un punto di inizio, una possibilità che si apre, al di là della impossibilità universalmente riconosciuta, ma apparente, di attingere nuove energie, per realizzare invece delle Sinfonie, seguendo vie scomode che da un lato mettono a nudo le linee da seguire verso il passato, dall'altro in questo modo mettono in discussione dei vecchi materiali proprio nello stadio di un rinnovamento. È epigonale anche questa via? Perlomeno si tratta di una via rispettabile che non porta a stereotipi ormai logori.

La *Settima Sinfonia* sfrutta questo principio in modo poco più accentuato. L'opera è preceduta dal terzo, quarto e quinto quartetto per archi degli anni 1975-77, in cui Henze ha posto una notevole quantità di piacere nella sperimentazione musicale. La composizione di un quartetto per archi portata a termine nel modo più severo e conseguente costituisce sempre un chiarimento dell'attività compositiva, è un dialogo, non è rivolto all'esterno, all'occorrenza ha in sé una sua autonomia. La Sinfonia invece punta all'estroversione, si rivolge a un pubblico, si realizza soltanto nel momento dell'esecuzione. Nonostante questa estroversione la *Settima Sinfonia* contiene una musica che rimane chiusa in se stessa, che reca in sé i suoi segreti manifestandoli solo in una certa misura. Henze risale al modello classico in quattro tempi, dei quali il primo e il secondo sono tempi principali, il terzo e il quarto costituiscono invece degli epiloghi ai precedenti. La musica eleva un canto di lode all'eterno respiro, all'ampia curva della vita che alla fine non si interrompe ma stabilisce soltanto un volontario arresto per continuare ad aleggiare nell'interiorità dell'ascoltatore affascinato dalla musica. L'immagine interiore di questa Sinfonia è costituita da cose non dette e da altre che debbono restare inesprese. La *Settima Sinfonia* è un'opera piena di gioia di vivere, ottimistica, un vero ditirambo con una sorta di originaria gestualità in forma concentrata, introvertita, legata alla danza nel tempo iniziale e un'ampia meditazione nel secondo. La composizione è vicina alla *Quarta* per molti aspetti, considera il flusso narrativo come una fitta trama senza cesure che non ha mai fine ma si evolve incessantemente verso l'ignoto. Le singole caratteristiche sonore si definiscono, qui più ancora che in altre opere di Henze, come parti di una totalità sonora; qui viene raggiunta pienamente la dimensione mahleriana rilevata nella *Sesta Sinfonia*; il lento *Lied* del secondo tempo fa proprio lo spazio dilacerato dell'Adagio della *Decima Sinfonia* di Mahler. La qualità della *Settima Sinfonia* di Henze è prossima al *Sacre du Printemps* di Stravinsky.



Ancora una volta la musica sembra esorcizzare la fine della possibilità stessa del comporre. Con la sua *Settima Sinfonia* Henze diventa un ennesimo ultimo sinfonista. Chi, dopo Mahler, concepisce pezzi del genere lo fa sempre come se fosse per l'ultima volta, anche se in realtà è solo la penultima. Il pensiero musicale di Henze nelle sette Sinfonie si muove sempre all'interno di categorie concluse, è un pensiero per blocchi, per linee – in questa *Settima* per strati. Un pensiero così specificato è di natura classica, cosa che Henze per parte sua non nega. All'interno di questi limiti che egli stesso si è posto, «partendo dal nostro ideale classico di bellezza e orientandosi sempre in base ad esso» – come scrive Henze in una breve introduzione alla *Settima Sinfonia* – il sinfonista dispiega il suo linguaggio e la sua padronanza tecnica, la capacità plastica e la ricchezza metaforica, la pienezza formale. Tutto questo si può decifrare o con un'analisi formale che metta in luce i materiali classici lievemente alterati, oppure – come Henze ha fatto con la *Sesta Sinfonia* di Hartmann – confrontando gli eventi sonori con un'immagine musicale. Al termine di questa considerazione marginale non potrà essere negata l'antica condanna come epigono, per ricordarla ancora una volta.

La tendenza a porsi con cruda evidenza di fronte all'ascoltatore, degenerata sino all'intelligibilità come ha osservato Bloch, corrisponde a quell'ordine classico cui Henze si è sempre inchinato. Chi non agisce così non realizza Sinfonie. Henze una volta ha delineato l'utopia del compositore come uomo sociale: questi non sarebbe più una star ma un apprendista e maestro al tempo stesso che mostra agli altri come si compone, in modo che alla fine, tolte tutte le barriere, l'arte di comporre diventi un patrimonio di tutti. Sembrerebbe un nostalgico bisogno di nuova innocenza nel mestiere del compositore, ma va inteso piuttosto come una ricerca di maggiore evidenza nel lavoro musicale, il tentativo di trasformare un risultato compositivo in una vera esperienza di ascolto. La riserva di esperienze sonore di Henze è di un genere che rimanda univocamente ad atteggiamenti ricettivi dati ormai per morti e sepolti. Claus-Henning Bachmann ha osservato dopo la prima berlinese della *Settima Sinfonia* nel 1983 che «non esiste più in musica l'obbligo del progresso come condizione di qualità». Questo è esatto almeno nel caso di chi, come Henze, manipola con tanta sicurezza il materiale musicale raccolto. Ma nel momento in cui Henze riconosce di partecipare a tutte le difficoltà e ai problemi della musica borghese di oggi, tentando però di trasformarla in qualcosa di utilizzabile, che le masse possano comprendere, la sua evidente collocazione è facilmente definibile come «epigonale». Del resto questo termine ha forse un significato negativo? Dei paesaggi e delle immagini atmosferiche possono essere noti e tuttavia sembrarci estranei. La verità dei caratteri in campo musicale si è

alterata ed estraniata da noi dopo il 1945 in un eccesso di entusiasmo per nuove scoperte tecniche; la ricerca dell'unicità è stata troppo sfruttata e spinta sino al limite di un'assoluta mancanza di tensione vitale. Gert Mattenklott ha stabilito nella sua analisi dell'epigonalità che «se la specializzazione supera un certo grado di astrazione, la perdita di contatto col mondo prende il sopravvento e la musica perde il suo carattere particolare». Egli ha voluto distinguere tra coloro che posseggono veramente un carattere proprio da quelli che si limitano a utilizzare elementi caratteristici. Questi pareri ci mostrano come Henze sia un compositore che rielabora spiritualmente il materiale a disposizione. Egli non realizza una manipolazione calcolata ma, grazie ad un'esperienza fortemente connotata sul piano individuale, è approdato alle sue, sia pure epigonali, Sinfonie. Partendo dalla sua interiorità, dalle sue solitarie decisioni a favore oppure contro certi modi di agire, egli ha dato voce nelle sue Sinfonie a qualcosa di nuovo e perciò ha creato nuovi valori e sistemi di valutazione. Gli epigoni non devono restare indietro, compaiono tardi ma non troppo tardi. Questo può portare ad un riconoscimento attenuato, di cui Henze è certo un esempio. Ma ad uno sguardo più attento la colpa degli epigoni non esiste, perché – come ha scritto Mattenklott – «la loro produttività è un ricordo al momento giusto». Henze si è ricordato al momento giusto della forma sinfonica e, tra i compositori degli ultimi quarant'anni, egli è forse l'unico che possa aspirare al titolo di ennesimo "ultimo" sinfonista. Claude Simon, l'ultimo premio Nobel per la letteratura, ha concluso il suo discorso di ringraziamento a Stoccolma con l'affermazione che lo scrittore avanza come sabbia trasportata dal vento. Henze conosce bene questa sensazione e sa farla propria. La sua *Ottava Sinfonia*, cui sta lavorando attualmente, illuminerà quest'immagine e la sua aspirazione verso il nuovo.

Stoianova Ivanka

*Strategie narrative nel "Cimarrón"*

Vorrei ottenere che la musica diventi  
linguaggio, che cessi di esistere questo spazio  
sonoro in cui il sentimento si può rispecchiare  
in modo incontrollato e "vuoto"; la musica  
dovrebbe essere intesa come linguaggio.

(H. W. Henze) <sup>1</sup>

I.

Perché la musica divenga *Sprache* – linguaggio – nel senso inteso da Henze – ed il "suo récital per quattro musicisti" *El Cimarrón* (1969-70) <sup>2</sup> ne è un perfetto esempio – essa deve necessariamente rinunciare alle concezioni puriste accuratamente coltivate dalla ricerca musicale dell'avanguardia degli anni Cinquanta-Settanta <sup>3</sup> e cercare di amplificare il suo potere di comunicazione aderendo a principi di enunciazione tipici di altri linguaggi, considerati tradizionalmente come estranei alla musica. E solo nella "impurità" <sup>4</sup> – cioè nell'interazione tra molti elementi significanti e sistemi semiotici – che la musica può realmente, secondo Henze, divenire linguaggio.

Affermando che la musica "è" linguaggio, la recente semiologia della musica insiste in modo prioritario sulla netta distinzione che esiste tra, da un lato, il linguaggio discorsivo e, dall'altro, il linguaggio musicale o la musica: «Il linguaggio discorsivo comunica concetti, la musica comunica idee, pensieri e figurazioni musicali. Il linguaggio lessicale è esaustivo della funzione discorsiva nel momento in cui lo si comprende; la musica esaurisce la funzione estetica nel momento in cui la si esegue. I significati delle parole sono concettuali, quelli dei segni musicali sono intenzionali. Attraverso la sintassi si creano nuovi significati, sia nella lingua che nella musica; nel linguaggio la sintassi ha fondamenti essenzialmente semantici, al contrario di quanto avviene nella sintassi musicale, che non necessita di alcuna base semantica. Nell'ambito della lingua si può parlare di significato dei concetti, mentre i significati dei segni estetici non sono riducibili a valori verbali e non permettono di essere né descritti né



spiegati. La lingua lessicale conduce alla descrizione ed al riconoscimento del mondo; la musica è destinata specificamente all'ascolto, e vuole piacere. La lingua tende al pensiero ed all'azione; la musica tocca la dimensione estetica dell'uomo. La lingua comunica il senso del vero e del bene, le arti il bello. La lingua rende istruiti e intelligenti; la musica rende felici e turbati. La lingua è un prodotto dello spirito pensante, la musica dello spirito creativo. Le forme della comunicazione discorsiva riguardano l'uomo in quanto essenza razionale, nel mondo dell'estetica egli agisce come essere vivente, come "homo aestheticus"»<sup>5</sup>.

L'opposizione binaria sistematicamente mantenuta in questa definizione, in perfetto accordo con la tradizione del pensiero semiologico, esprime un punto di vista nettamente purista nei confronti del linguaggio discorsivo fondato su nozioni comprensibili e della musica che è veicolo delle idee estetiche sensibili. Questa definizione non tiene alcun conto del funzionamento del linguaggio poetico che, utilizzando la materia verbale, fa vacillare in modo apprezzabile o annulla del tutto i principi del linguaggio discorsivo, avvicinandosi in questo alla musica<sup>6</sup>. L'opposizione binaria linguaggio discorsivo-linguaggio musicale amplifica la distanza tra questi due sistemi significanti insistendo sulla differenza in cui svanirebbe ogni ripetizione e ogni identità.

Tuttavia l'interazione tra linguaggio verbale e linguaggio musicale, sotto forme molto differenti, ha una storia lunga quanto la storia della musica. All'interno di contesti storici e stilistici molto differenziati si possono osservare strategie compositive che mirano alla cancellazione di questa distinzione fondamentale tra lingua e musica, parola e suono. Ma è un dato di fatto, come osserva a buon diritto Henze: «Negli ultimi anni si è parlato più di separazione che di congiunzione e si dubita che siano ancora possibili delle compenetrazioni. [...] Vi sono musicisti» continua Henze «che vedono nella lingua solo le parole e nelle frasi musicali solo le singole note; delle parole e delle singole note li affascina solo il suono [...]. Vogliono vedere queste componenti avulse dalla dinamica della frase musicale o letteraria. Ma mi sembra che una divisione di questo genere renda le parole intellettualmente insoddisfacenti collocandole in una dimensione ibrida che oscilla tra assenza di messaggio (da assenza di contesto) e rumore, inferiore alla musica, arte organizzata del suono, e assolutamente inferiore alla lingua, arte strutturata del pensiero»<sup>7</sup>.

La ricerca compositiva di Henze, nelle sue opere che prevedono un testo, si basa frequentemente – ed è esattamente il caso di *El Cimarrón* – sull'annullamento dell'opposizione binaria tra lingua e musica, tra linguaggio discorsivo e linguaggio musicale. E questa fusione, questa unione di linguaggi tradizionalmente separati, può

essere osservata da un lato al livello della microstruttura, nell'elaborazione di una materia "impura" perché mista, fatta di parole, di suoni-rumori e di gesti; e, d'altro canto, al livello della macrostruttura dell'opera che si rivela sottomessa ai principi narrativi che governano ogni dimensione – verbale, sonora, gestuale – dell'enunciazione teleologica multipla.

### *I segni impuri*

Il lavoro compositivo al livello della microstruttura in Henze comprende l'elaborazione di segni multipli costituiti di materiali significanti di diversa natura. L'interazione del fonema verbale portatore di significato linguistico, del suono-rumore vocale e strumentale e del gesto visivo sulla scena genera segni "impuri" – densi, "spessi", carichi di significato e di emotività. All'epoca dell'avanguardia militante – all'epoca della ricercata purezza del linguaggio musicale e delle sue strutture depurate – Henze dichiara: «La mia musica è "impura", come Neruda dice delle sue poesie. Non vuole essere né astratta né ripulita, ma "contaminata"»<sup>8</sup>. Sono esattamente i segni multipli che rendono la sua musica "impura": essi permettono di «mettere in movimento la materia e di superare il suo "mutismo"»<sup>9</sup>; e permettono anche di dotare la musica di capacità comunicative che sono naturale possesso della lingua parlata.

La sovrapposizione e l'interazione di parola, suono-rumore e gesto nei segni musicali multipli di Henze (ed è il principio sistematicamente mantenuto nel *Cimarrón*) non comportano una riduzione della musica a una funzione "tautologica" o "illustrativa"<sup>10</sup> nei confronti dei significati linguistici. «L'uomo non dispone di molti sistemi distinti per lo stesso rapporto di significazione», affermava E. Benveniste<sup>11</sup>. L'interazione di molti sistemi distinti in musica permette di allargare, di sostenere il senso e di aumentare il suo impatto sull'ascoltatore. Perché non esiste un sistema univoco di equivalenza o di traduzione tra i linguaggi verbale, sonoro e gestuale. Non si sostituiscono vicendevolmente, ma si sommano; le loro funzioni non sono intercambiabili, ma sovrapponibili in vista di uno spessore massimo del senso ed in vista della massima intellegibilità del messaggio da trasmettere. Per Henze le componenti sonore e gestuali dei segni multipli agiscono in quanto "riverberazioni mnemoniche" del testo e cercano di trasmettere il fatto irrefutabile che le parole possono continuare ad esistere e ad agire sul destinatario in quanto "qualità emozionali"<sup>12</sup>. L'interazione di testo, suono-rumore e gesto visivo definisce il movimento della materia significativa complessa che raggiunge la forza comunicativa della lingua parlata, ancora

raddoppiata da ciò che le parole non esprimono. In queste condizioni la musica non può assolutamente essere astratta: «La musica e non solo ciò che alla musica viene attribuito è così poco astratta quanto una lingua, una morte, un amore»<sup>13</sup>.

All'ascolto dei segni multipli può sembrare che la materialità concreta (suoni-rumore, gesti) ed il significato veicolato dalla parola siano la stessa cosa. Tuttavia non è vero. Le componenti – verbale, sonora e visuale – mantengono inevitabilmente le loro differenze materiali e di azione sullo spettatore-ascoltatore. Fatto che non impedisce loro di costituire un'unità di tipo linguistico nella misura in cui esse mirano – ognuna con i propri mezzi – al medesimo fine di trasmissione di un linguaggio intellegibile.

### *Il racconto*

Il divenire-*Sprache* – il divenire-linguaggio – della musica si conferma in Henze anche al livello della macrostruttura delle sue opere. Sempre molto attratto dalla musica destinata alla scena – opera o balletto – Henze non ha mai rinunciato alla contiguità con il linguaggio discorsivo e, più precisamente, ai principi narrativi del libretto d'opera. Il racconto del libretto detta le sue strutture alla materia sonora; le forme propriamente musicali si integrano con l'evoluzione narrativa nello svolgimento drammaturgico. Contrariamente alle pratiche delle musiche sperimentali che propongono “processi produttivi” (“Produktionsprozesse”) <sup>14</sup> “non” narrativi, l'approccio di Henze si situa precisamente sulla linea della tradizione operistica narrativa. Così, l'opera inizialmente destinata alla radio *Ein Landarzt* (1951), tratta da una novella di Franz Kafka, è rielaborata in seguito (1964) come monodramma: «Dato che tutti i suoni sono affidati alle voci principali e secondarie degli strumentisti, essi dovrebbero eseguire le loro parti, per dirla con Beethoven, *mit einem gewissen sprechenden Ausdruck* (con una certa espressione parlante), particolarmente nei punti in cui, come spesso succede nel mio lavoro, la musica sembrerebbe voler oltrepassare le sue frontiere. In ogni suono si addensano le sensazioni generate dalla paura e dallo stupore che il testo stesso esalta. Ma “la musica non accompagna in questo caso”, produce sfondi, sottolinea, ricreando per noi l'ambito musicale della storia del medico di campagna. [...] Il racconto segue il suo corso, e la musica ne percorre un altro, che non è parallelo, ma si differenzia con avvicinamenti ed allontanamenti. E inoltre suddiviso in 14 forme musicali differenti, all'interno delle quali affiorano e svaniscono frammenti della musica tradizionale. Nessun intervallo è mai concepito come casuale o in base ad una logica seriale. Tutto è



tentativo di espressione, grido d'invocazione, paesaggio, movimento fisico. Si delinea già, in tal modo, un pensiero musicale drammatico che si metterà in luce nei lavori più tardi. Realismo, non naturalismo dell'elettronica, non l'ornamentazione del serialismo. In questa partitura le prime esperienze si fondono con la possibilità di esprimere compiutamente le sensazioni dell'anima attraverso forme e figure musicali udibili. Tutto (recitativo, aria, canoni, parodie, [...]) è collegato *solo in virtù dell'evoluzione del racconto*»<sup>15</sup>.

Il pensiero drammatico-musicale ("das musikdramatisches Denken") nel *Cimarrón* poggia anche sui principi di enunciazione narrativa e collima perfettamente in tutte le sue dimensioni – verbale, sonora e gestuale – con la strategia narrativa che governa il testo. Questa strategia narrativa comprende da un lato «la programmazione a grandi linee (cioè l'istituzione dei programmi narrativi complessi, che poggia sulla costruzione, la circolazione e la distruzione degli oggetti di valore, come pure l'instaurazione di soggetti delegati, incaricati dell'esecuzione dei programmi narrativi annessi), e, dall'altro, la manipolazione propriamente detta»<sup>16</sup>, cioè l'esercizio di questo potere del compositore-mittente che conduce gli ascoltatori a comprendere ed a voler agire di conseguenza.

Il *récitel El Cimarrón* si definisce come enunciato musicale "narrativo" in cui tutti i livelli di enunciazione – verbale, sonora e gestuale – si sottomettono ai principi del racconto, alle strutture narrative interne al testo. Il racconto verbale-sonoro-gestuale del *Cimarrón* conferma – nel contesto dell'opera musicale destinata alla scena o al concerto – la funzionalità dello stesso schema narrativo canonico che risulta dalle 31 funzioni tramite le quali Vladimir Propp definiva il racconto (sulla base delle sue analisi delle fiabe russe)<sup>17</sup>. L'ipotesi secondo la quale esisterebbero forme universali di organizzazione narrativa ha posto le ricerche di Propp al centro dell'attenzione della prima semiologia. A partire da questi principi logici di concatenamento all'interno del racconto, cioè sulla base dell'iterazione delle tre prove – qualificante, decisiva e glorificante – cercheremo di mettere in evidenza nella nostra presentazione del *Cimarrón* i principi delle strategie narrative musicali in Henze.

### *La manipolazione*

Il fatto che parola, suono-rumore e gesto agiscano sul medesimo terreno – il messaggio da trasmettere – aumenta considerevolmente la forza persuasiva o manipolatoria della musica divenuta linguaggio. «Non funzione decorativa del suono, ma fusione. La nuova condizione in cui parola e musica rinunciano alla loro peculiarità ed

acquistano attraverso la musica una nuova forza di persuasione»<sup>18</sup>. In queste condizioni la musica diviene politica. In quanto figurazione discorsiva fatta di testo, suoni-rumori e gesti, la musica mira alla comunicazione destinata a far-sapere e a far-agire. Il compositore nella sua funzione di mittente-manipolatore spinge l'ascoltatore (o il destinatario manipolato) verso una presa di posizione, cioè al punto di partenza verso una condizione di mancanza di libertà: infatti, in seguito, non può più né non sapere né non agire di conseguenza. Il destinatario manipolato si trova obbligato ad accettare il contratto proposto dal compositore. La posta del gioco manipolatorio da parte del compositore-mittente sta nel trasformare la «competenza modale» del destinatario-ascoltatore<sup>19</sup>: se, dopo aver ricevuto l'informazione (sulla vita e le lotte di El Cimarrón, ad esempio) si scopre convinto di voler-fare, si tratta proprio di seduzione manipolatoria da parte del mittente. La musica-linguaggio acquista da questo fatto una funzione politica attiva: «La musica giunge con le parole ad una confessione che altrimenti non potrebbe fare. Diviene responsabile, delinea il senso esplicito del sì e del no, diviene musica politica, piena di partecipazione, interessata e si rende parte viva del nostro destino»<sup>20</sup>. I segni composti ed i percorsi narrativi, utilizzando materie differenti, non ammettono il «sì» e il «no» simultanei; non cercano assolutamente di rimanere «aperti», sfumati ed imprecisi. Le interpretazioni «differenti tutte vere» secondo l'ideale di Mallarmé ripreso dall'avanguardia degli anni Cinquanta-Sessanta non affascinano Henze. La forza persuasiva o l'efficacia della strategia manipolatoria passa per lui inevitabilmente attraverso l'univocità intellegibile del messaggio. La molteplicità dei materiali e dei procedimenti formali utilizzati sono al servizio di un solo ed identico contenuto semantico; le strategie narrative di enunciazione multipla mirano ad un solo ed identico scopo di persuasione ideologica. «Tutti i miei tentativi» scrive Henze «sono rivolti alla creazione di segni più netti, che si avvalgano di esperienze e momenti vissuti nella storia»<sup>21</sup>. «In seguito a ciò l'ascoltatore impara a recepire il senso, il messaggio ed il significato del segno che scaturiscono dalla musica. Solo in questo modo egli può iniziare a nutrirsi della verità dei procedimenti mentali che animano le composizioni, allo studio delle quali poteva essersi applicato alla cieca, curioso ed ignaro»<sup>22</sup>. Mettendo in moto tutti i mezzi in suo possesso il compositore-mittente tenta di manipolare — di persuadere e di sedurre — il destinatario: in forza del sapere, dunque operando su una dimensione cognitiva, ma anche in forza del sentimento, cioè operando in una dimensione estetica. Le opere musicali trovano definizione in queste condizioni in quanto performance modali di ordine cognitivo ed estetico, che potrebbero costituire l'oggetto di una semiologia musicale della manipolazione.

## II.

Il "récital per quattro musicisti" *El Cimarrón* (1969-70) di Henze è un "racconto" musico-teatrale: è l'autobiografia dello schiavo evaso Esteban Montejo, *El Cimarrón*, con un testo tratto dal libro dello scrittore cubano Miguel Barnet <sup>23</sup> *El Cimarrón* (1966), tradotto in tedesco ed adattato per il lavoro di Henze da Hans Magnus Enzensberger. Pensato inizialmente come possibile forma ciclica adatta a continuare la tradizione dei song politici di Hanns Eisler, Kurt Weill e Paul Dessau, *El Cimarrón* di Henze diviene in realtà «una prova per un nuovo genere di concerto» <sup>24</sup>, un concerto-racconto in cui il personaggio principale – *El Cimarrón*, Esteban Montejo – racconta in prima persona sotto forma di monologo la propria storia: la sua vita di schiavo, la sua evasione, la vita solitaria sulla montagna, la lotta per la libertà, per l'abolizione della schiavitù e per la liberazione di Cuba dal colonialismo spagnolo. Il récital di Henze riprende il principio autobiografico del libro di Barnet, a sua volta costituito da narrazioni documentarie del *Cimarrón*, Esteban Montejo, che aveva all'epoca 104 anni <sup>25</sup>. La parte solistica del protagonista-narratore comporta un allargamento massimo delle tecniche-vocali (suoni cantati, parlati-cantati, parlati, improvvisazione, falsetto, articolazioni molto rapide, Flatterzunge, differenti tipi di vibrato ecc.), così come una parte propriamente gestuale – musico-teatrale – costituita da azioni che producono suoni-rumori. L'estensione musico-teatrale della parte vocale, ma anche delle parti dei tre strumentisti, definisce l'aspetto visivo molto attraente della partitura di Henze.

*Schema narrativo*

Racconto autobiografico di un eroe <sup>26</sup>, il récital di Henze si sottopone, nelle due sezioni di cui è costituito, agli stessi principi logici di concatenazione, allo stesso schema narrativo: le due parti poggiano sulla successione di tre prove canoniche – qualificante, decisiva e glorificante – che definiscono in linea di principio la struttura del racconto (secondo la teoria della narrazione di A.J. Greimas che sviluppa i principi della *Morfologia della fiaba* di Propp) <sup>27</sup>.

La "prova qualificante" in questa circostanza si rivela come una figura discorsiva-sonora-gestuale collegata allo schema narrativo canonico, corrispondente all'acquisizione della competenza o alla presa di coscienza da parte dell'eroe ancora schiavo. (Si tratta per Greimas di modalità attualizzanti del saper-fare e/o del poter-fare da parte dell'eroe). Questa prova qualificante è logicamente presupposta dalla prova decisiva che la segue.



La "prova decisiva" è una figura discorsiva-sonora-gestuale (collegata al medesimo schema narrativo canonico) che corrisponde all'azione. È logicamente presupposta dalla prova glorificante che la segue (l'acquisizione della libertà, anche fasulla, nel *Cimarrón*) e presuppone essa stessa la prova qualificante storicamente anteriore (la presa di coscienza). Dal punto di vista della sintassi narrativa superficiale, la prova decisiva rappresenta il programma narrativo di base che sfocia nella congiunzione del soggetto – l'eroe El Cimarrón – con l'oggetto di valore agognato: la libertà.

La "prova glorificante", infine, è una figura discorsiva-sonora-gestuale collegata allo stesso schema narrativo che compariva nel racconto quando la prova decisiva (*Die Flucht, Der Aufstand, Die Schlacht* nel *Cimarrón*) è già stata effettuata. Presuppone dunque la prova qualificante e la prova decisiva.

Le prove (o i sintagmi narrativi) qualificante e decisiva si situano ad un livello pragmatico; la prova glorificante che le segue a un livello cognitivo e, per questo, ottiene in modo esplicito una funzione di persuasione o di manipolazione.

Le due parti del *Cimarrón* si basano sullo stesso schema narrativo costituito da prova qualificante, prova decisiva e prova glorificante.

I tre primi episodi della prima parte – I. *Die Welt*; II. *Der Cimarrón*; III. *Die Sklaverei* – e, a distanza, i tre primi episodi della seconda parte – VIII. *Die Frauen*; IX. *Die Maschinen*; X. *Die Pfarrer* – corrispondono al sintagma narrativo qualificante. Si tratta di episodi o di "enunciati di stato" che qualificano il personaggio principale nel suo rapporto con il mondo, con la propria storia, con la schiavitù nella prima parte e nei confronti dell'amore, del lavoro e della religione nella seconda.

Gli episodi IV. *Die Flucht* e V. *Der Wald* della prima parte, così come gli episodi XI. *Der Aufstand* e XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo* della seconda hanno la funzione di prova decisiva nel racconto: non si tratta più di "enunciati di stato", ma di "enunciati d'azione". L'anti-soggetto nei confronti del protagonista El Cimarrón – cioè l'oppressore (gli oppressori) – implicito(i) nelle prove qualificanti precedenti, entra(no) qui direttamente in azione: donde la "drammatizzazione" del monologo nel momento-chiave della conquista della libertà ("Allora ho preso una pietra e gliel'ho sbattuta nel mezzo del muso...", "Tenetelo fermo!", vedi la partitura, IV. *Die Flucht*, p. 31 [es. 1]), oppure la "rappresentazione" musico-teatrale del combattimento (vedi l'episodio XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo* nella seconda parte). In entrambi i casi il compositore mette in opera mezzi particolari non utilizzati nell'enunciazione precedente: il dialogo attraverso l'introduzione di un altro personaggio parlante (vedi p. 31 [es. 1]) o la teatralizzazione attraverso la massima iscri-

zione del gesto corporeo e dell'improvvisazione (vedi episodio *XII. Die Schlacht*).

Gli episodi conclusivi delle due parti del *récit* assumono infine la funzione di prova glorificante e, simultaneamente, di coda musicale. Nella prima parte l'episodio *VI. Die Geister* comporta l'allontanamento conclusivo (tipico delle code) nel mondo dell'"inquietante"; l'episodio conclusivo della prima parte *VII. Die falsche Freiheit* riveste la funzione di prova glorificante (malgrado, certamente, l'aspetto deludente della libertà mancata) ed apre al nuovo anelito alla libertà nella seconda parte dell'opera. I tre ultimi episodi della seconda parte assumono le stesse funzioni: l'episodio *XIII. Der schlechte Sieg* risponde a distanza all'episodio *VII. Die falsche Freiheit*; l'episodio *XIV. Freundlichkeit* in cui El Cimarrón parla dell'amicizia e dei suoi fraterni amici di un tempo per affermare "Uno da solo si stanca facilmente e non combina granché" (p. 92) inverte di fatto il movimento di rifugio nella solitudine conosciuto dall'episodio *VI. Die Geister* nella prima parte; l'ultimo episodio del *Cimarrón* *XV. Das Messer* conferma la prova glorificante con l'affermazione dell'eroe combattente, eterno innamorato della libertà. Gli episodi conclusivi delle due parti del *récit* *VII. Die falsche Freiheit* e *XV. Das Messer* comportano allo stesso modo il ritorno verso la situazione iniziale in cui nasce la necessità della lotta per la libertà. «La condizione prerivoluzionaria è nuovamente stabilita, lo sguardo retrospettivo è compiuto, tutto è ora proiettato in avanti, verso una nuova identità»<sup>28</sup>.

	Prova qualificante	Prova decisiva	Prova glorificante
parte prima	I. Die Welt II. Der Cimarrón III. Die Sklaverei	IV. Die Flucht V. Der Wald	VI. Die Geister VII. Die falsche Freiheit
parte seconda	VIII. Die Frauen IX. Die Maschinen X. Die Pfarrer	XI. Der Aufstand XII. Die Schlacht von Mal Tiempo	XIII. Der schlechte Sieg XIV. Die Freundlichkeit XV. Das Messer

Le due versioni del medesimo schema narrativo – nella prima e nella seconda parte del *Cimarrón* – costituiscono il racconto direzionale del protagonista seguendo la progressione storica degli avvenimenti. La ripetizione differente del medesimo schema narrativo nelle due parti amplifica le prove. In questo modo la presentazione verbale-sonora-gestuale della libertà conquistata alla fine dell'episodio *IV. Die Flucht* (pp. 31-2) e nell'episodio *V. Der Wald* è la versione idillica – situazionale – della libertà "in atto", della libertà per la quale si entra in azione, ci si batte, nell'episodio *XII. Die*

# Le composizioni strumentali e vocali

Es. 1

0 1 2 3 4 7 *grafft die Kette*  
Cim. *grabs the chain*

*Ich pfiff und er aren-te sich um.*  
*I whistled and he turned round to look.*

*Da ha-be ich ei-nen Stein ge-nom-men und ihr mit-er-ge-sset - 011212121212 - ge-wor-fen.*  
*I grabbed a rock from the ground and he turned and I snatched it up - to his mouth - it up - ug-ly face.*

0 1 2 3 4 5 6

*Ich ha-be gut ge-truf-fen.*  
*I hit him good and hard*

*Das weiß ich, denn er schrie:*  
*I knew that, for he screamed:*

*Ich rannte und blieb nicht mehr ste-hen, bis ich al-lein war, in den Ber-gen, im Wald.*  
*I ran off and did not look back un-til I was alone in the mountain, in the woods.*

*(Maulkörner!) (scacciapensieri!)  
f (dew's harp)*

*durch Megaphon Through a megaphone*  
*Hal-let ihn fest!*  
*"Don't let him go!"*

*Improvisieren, leichtfüßig in maximaler Geschwindigkeit das Instrumentarium durchwandernd und dazu wild pfeifend (die Verfolger imitieren)*  
*Improvising, wandering nimbly through the instruments with the utmost speed, whistling wildly (imitating the pursuers).*

*Improvisieren, leichtfüßig in maximaler Geschwindigkeit das Instrumentarium durchwandernd und dazu wild pfeifend (die Verfolger imitieren)*  
*Improvising, wandering nimbly through the instruments with the utmost speed, whistling wildly (imitating the pursuers).*

*geht auf seinen Platz zurück, bleibt stehen*  
*returns to his place, stops*

15

*Trillerpfeife*  
*Trill whistle*

*f ff*



*Schlacht von Mal Tiempo*. L'episodio V. *Der Wald* dà "l'immagine" della libertà nella solitudine del Cimarrón. L'episodio XII. *Die Schlacht* presenta "l'azione" concreta per la libertà insieme agli altri. L'episodio XIV. *Die Freundlichkeit* nella seconda parte, con la sua apertura agli amici, agli altri, soppianta le superstizioni dell'uomo solitario dell'episodio VI. *Die Geister* della prima parte. La ripetizione "differente", malgrado l'impiego del medesimo schema narrativo nelle due parti del récital di Henze, si rivela perfettamente conforme ad una strategia didattica premeditata: l'amplificazione delle prove all'interno dello schema narrativo canonico mira alla massima efficacia della persuasione ideologica.

Un aspetto essenziale della strategia narrativa manipolatoria nel *Cimarrón* si può rilevare nell'uso dei tempi verbali nel corso del racconto del narratore Esteban Montejo: gli episodi "situazionali" che espongono la filosofia di vita di El Cimarrón (I. *Die Welt*; VI. *Die Geister*; XIV. *Die Freundlichkeit*; XV. *Das Messer*) sono formulati esclusivamente al presente; gli episodi che raccontano la sua storia, e che quindi si basano su ricordi, utilizzano il passato (IV. *Die Flucht*; XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo*). L'oscillazione sistematica tra passato e presente in buona parte degli episodi permette da un lato di rendere ancora più veridico il racconto degli avvenimenti vissuti da El Cimarrón e, dall'altro, di sottolineare la connessione con il presente e, quindi, l'azione manipolatoria del mittente sull'ascoltatore. Il fatto che El Cimarrón parli anche al presente «permette all'ascoltatore di stabilire che El Cimarrón è davvero presente, non è morto; che è vivo e proprio per questo racconta la storia al passato, perché può così garantire che qualche cosa di simile non può più accadere. Mai più schiavitù»<sup>29</sup>.

### *La fusione significativa*

Lo schema narrativo canonico che governa le due parti del récital di Henze pone sotto la propria influenza, certamente, tutti i materiali utilizzati dal compositore: il testo, i suoni-rumori della trama vocale e strumentale ed i gesti dei quattro partecipanti. Molteplici procedimenti di lavoro compositivo permettono di constatare l'unificazione di questi tre livelli, la loro fusione significativa nella sintassi dell'enunciazione narrativa.

La componente strumentale dell'enunciato viene resa narrativa nella misura in cui svolge funzione di interpunzione, di articolazione interna nel racconto del protagonista. È prima di tutto la parte del percussionista che suona un considerevole numero di strumenti<sup>30</sup>, che assume questa funzione di articolazione contribuendo all'intelle-

gibilità dell'enunciato narrativo (vedi II. *Der Cimarrón*, p. 20 [es. 2]; VII. *Die falsche Freiheit*, p. 50; IX. *Die Maschinen*, p. 63; XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo*, p. 77). La combinazione verticale delle tre parti strumentali – flauto, chitarra e percussioni – assume anche, con relativa frequenza, questa funzione di interpunzione all'interno dell'enunciato narrativo (vedi IV. *Die Flucht*, p. 27; VI. *Die Geister*, p. 42; IX. *Die Maschinen*, p. 62; X. *Die Pfarrer*, p. 67; XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo*, pp. 76-7, ecc.).

La componente strumentale risulta conseguente ai frammenti dell'enunciato verbale in quanto commento sonoro, eco (*Nachhall*) che prolunga il significato della lingua parlata. La similarità delle tessiture nella parte vocale e nelle parti strumentali che si succedono nel tempo contribuisce alla continuità dell'enunciazione narrativa (vedi V. *Der Wald*, p. 36 [es. 3]; VIII. *Die Frauen*, pp. 60-1; X. *Die Pfarrer*, pp. 67-72).

La sovrapposizione di tessiture similari – vocale e strumentale – significa unificazione o fusione di suono e parola. È un dato di fatto che la concordanza del significato di parola e relativa configurazione sonora abbia, certamente, una lunga storia. Nel contesto dell'opera di Henze questo tipo di lavoro compositivo fa parte di un insieme molto più ampio di procedimenti che mirano a rendere narrativo l'enunciato in tutte le sue dimensioni. Tuttavia questo principio di unificazione semantica della componente verbale e della componente vocale o strumentale contribuisce considerevolmente all'intelleggibilità del messaggio. Ricordiamo la linea vocale nel registro sovracuto (falsetto) del testo "ho spesso guardato il cielo" ("Ich habe oft in den Himmel geschaut", I. *Die Welt*, p. 14); i passaggi strumentali precipitati dopo "Io volevo fuggire" ("Ich wollte fliehen", IV. *Die Flucht*, p. 27) ed al momento di "spesso non riuscivo ad addormentarmi, perché pensavo alla fuga" ("Oft konnte ich nicht einschlafen, weil ich an die Flucht dachte", IV. *Die Flucht*, p. 28). E poi anche la contrapposizione di registri al momento di "le giumente nitrivano" ("Die Stuten wieherten", V. *Der Wald*, p. 37), la dolce curva melodica al momento del racconto delle sirene ("Si pettinano i capelli", "Sie kämen sich das Haar") e la brusca discesa al momento di "Spesso portano con sé un pescatore sul fondo del mare" ("Oft nehmen sie einen Fischer mit auf den Grund", VI. *Die Geister*, p. 44 [es. 4]). L'unificazione delle tessiture similari nella parte vocale (verbale) e nelle parti strumentali si effettua sulla base del contenuto semantico veicolato dalla parola. Così il racconto delle torture inflitte agli schiavi si basa su una tessitura musicale unificata che trasmette l'atmosfera dei "grandi orrori della schiavitù" ("grossen Schrecken in der Sklaverei", III. *Die Sklaverei*, p. 25). La paura di cui si parla nel testo è trascritta nella parte agitata del flauto al momento di "a me

**Cim.**

**P** Weil ich ein Cumarón war, habe ich meine Eltern nie kennengelernt. Nicht einmal gesehen habe ich sie.

**Cim.**

**P** Because I was a Cumarón, I never got to know my parents. I never even saw them.

**G.**

*f* *p* *pp*

*figure of*  
*I look*  
on der Seite  
on the side

*drei Takte*  
con plectrum  
interludio  
(□)

*am Größten*  
mit weichen Plektrum  
sei besser  
with soft plectrum

**Cip.**

Das ist nicht traurig, denn es ist die Wahrheit.

Meine Paten haben mir gesagt, wann ich geboren bin: Im Jahre 1860, am Tag des heiligen Eusebio, wie er im Kalender steht:

**Cim.**

This is not sad, though, because it is true.

My godparents told me when I was born: December, 1860, on the day of Saint Eusebio, the one in the calendar.

**G.**

**F.**

**Cim.**

Deshalb hei ße ich Eusebio.

**Cim.**

That's why I'm called Eusebio.

**FL.**

**P.**

**Cim.**

Da ma ß ha - ben die tier - ren die Schwarzen ver - kauft, als wöl - len sie Fein - dert.

Mach - auch,

**Cim.**

These days, white men were buy - ing and sell - ing the blacks as though they were piglets.

Mir - too.

**FL.**

**G.**

**P.**



Es. 3

The musical score for Example 3 is presented in three systems. The vocal parts are labeled Cm (Cantata), Cn (Cantata), Fl (Flute), G (Guitar), and P (Piano). The lyrics are in German and English.

**System 1:**

- Cm:** Das Fleisch hab ich mi - ge - sta - chet. Es gibt viel Ge - mü - se im Wald.
- Cn:** cooked the meat on my fi - re. had lots of ve - ge - tables there.
- Fl:** *p* *nicht hastig*
- G:** *nicht hastig*
- P:** *nicht hastig*

**System 2:**

- Cm:** Ich blühte, aus de - nem man Zi - ger - me de - hen kann und wil - den He - nig. Das Wasser in den Rei - gen war sehr gut.
- Cn:** and leaves, quite use - ful for ci - gars to roll yourself, and wild ho - ney. the wa - ter in the coun - try was very good.
- Fl:**
- G:**
- P:** *forte*

**System 3:**

- Fl:**
- G:**
- P:** *forte*

The piano part includes a bass line with a 'pedal' marking and a 'forte' marking.

veniva una gran paura" ("mir angst und bange wurde", VIII. *Die Frauen*, p. 59).

L'unificazione delle dimensioni vocale e strumentale si effettua anche nelle condizioni di un annullamento parziale o totale del significato delle parole. In queste condizioni il fonema vocale delle glossolalie risulta perfettamente assimilato ai suoni-rumori degli strumenti. La loro interazione simultanea crea trame complesse che, mettendo tra parentesi il significato veicolato dalla lingua parlata, si integrano perfettamente con l'enunciato narrativo (vedi V. *Der Wald*, p. 33 [es. 5] e pp. 38-9, 41) <sup>31</sup>. La cancellazione parziale del significato attraverso la dissoluzione delle unità della lingua parlata e la diluizione di tutte le componenti – vocale e strumentale – in una trama multipla munita di senso, si possono osservare nell'episodio delle macchine (IX. *Die Maschinen*, p. 64). La moltiplicazione massimale dei dispositivi utilizzati – testo parlato-cantato, parti strumentali, comportamenti specifici (urla, risa, strilli, aneliti, grida di gioia ecc.) e parti gestuali dell'esecuzione – interviene al momento culminante dell'azione nel racconto, cioè al momento della battaglia di Mal Tiempo (vedi XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo*, p. 78 [es. 6]). Tutte le componenti non-verbali dell'enunciazione concretizzano il racconto del protagonista aggiungendo una dimensione propriamente teatrale, visuale-sonora, spettacolare all'enunciato narrativo. La rappresentazione non-verbale della battaglia si rivela più concreta, più "parlante", più narrativa del linguaggio discorsivo del racconto: «Il fatto straordinario è che si sia verificato ciò che avevo sperato mentre scrivevo ma non potevo immaginare si realizzasse completamente: il modo di produrre il suono porta con sé un *elemento narrativo* sempre e completamente coerente, anche sotto l'aspetto visivo» <sup>32</sup>.

### *Le citazioni*

I riferimenti musicali a generi noti aggiungono una dimensione semantica supplementare alla musica divenuta linguaggio. Uno degli aspetti essenziali del lavoro compositivo di Henze nel *Cimarrón* consiste nella eliminazione dell'"arrogante" distinzione tra "musica colta" e "musica semplice", di origine popolare. «Il mio materiale è [...] sufficientemente corrotto, sufficientemente frammentario, sufficientemente riducibile per poter essere trasformato in ogni momento» <sup>33</sup>. Nel flusso dell'enunciazione narrativa la materia vocale-strumentale si rivela sempre atta ad accogliere materiale musicale d'origine popolare, e sempre in relazione diretta con il racconto del protagonista: «Le citazioni si potrebbero definire vocaboli correnti, ma il loro collegamento, la sintassi, è personale» <sup>34</sup>. E quindi: un

Es. 4

5. Pastorale

*adagio* *pp* *p* *più mosso* *f*

Cin. *adagio* *pp* *p* *più mosso* *f*

Cin. *adagio* *pp* *p* *più mosso* *f*

Fl. *beginnt mit D / begins with D* *P*

G. *beginnt mit F / begins with F* *P*

P. *beginnt mit C / begins with C* *P*

Gai-jes. Sie kom-men aus den Flä-sen und son-nen sich, wenn es wärm ist. Klei-ne schwarz-ze-Leu-se mit plä-tze Kap-fen.

They come out of the ri-vers and sun themselves on a warm day. Duck, black lit-tle peop-les with head like frogs have

6. Leicht und spielerisch, schwebend  
Light and playful, suspended

*adagio* *pp* *p* *più mosso* *più mosso* *adagio* 30

Cin. *adagio* *pp* *p* *più mosso* *più mosso* *adagio* 30

Cin. *adagio* *pp* *p* *più mosso* *più mosso* *adagio* 30

Fl. *beginnt mit G / begins with G* *ppp*

G. *beginnt mit H / begins with H* *ppp*

P. *beginnt mit H / begins with H* *ppp*

Die Si-ze-nen kom-men aus dem Meer, vor al-lem in der Jo-han-nis-nacht. Sie käm-men sich das Haar

And the Mer-mads come up from the sea, es-pe-ci-al-ly on St. John's Day. They like to comb their hair

und schmei-eln sich bei den Man-nen ein.

OR reh-men sie ei-nen Fi-scher mit auf den Grund.

and coax the men to come af-ter them.

They of-ten drag a fi-sher man down in the sea.



Es. 5

Musical score for Es. 5, featuring Cin, Fl, G, and P. The score includes dynamic markings (ppp, dolce, sf) and performance instructions (Mund geschlossen, leicht geöffnet, Closed mouth, slightly opened).

**Cin:** *ppp dolce* *Mund geschlossen* *leicht geöffnet*

**Cin:** *ppp dolce* *Closed mouth* *slightly opened*

**Fl:** *Bonafide Bass Flute* *ppp*

**G:** *Gril.* *ppp* *Off*

**P:** *ppp*

Continuation of the musical score for Es. 5, featuring Cin, Fl, G, and P. The score includes dynamic markings (ppp) and performance instructions (den Vogelstimm imitierend, imitating a bird call, Wildhauener, wild dove).

**Cin:** *ppp* *den Vogelstimm imitierend*

**Cin:** *ppp* *imitating a bird call*

**Fl:** *ppp*

**G:** *ppp*

**P:** *Wildhauener* *wild dove*

**Lyrics:**

im Wald gefiel es mir sehr. Ich kannte alle Wege  
I liked my life in the woods. I knew my way around there.

### *Le composizioni strumentali e vocali*

Es. 6

ritmo Yoruba <sup>35</sup> (conga) si inserisce nel racconto puramente strumentale (flauto e conga, poi chitarra e conga) del trasferimento degli africani ai Caraibi (*I. Die Welt*, p. 19); il ritmo e le figurazioni d'accompagnamento di una Habanera spagnola accompagnano il racconto del Cimarrón sul bambino negro al servizio dei padroni spagnoli (*II. Der Cimarrón*, pp. 22-3); un ostinato ritmico di origine africana – proveniente dalla cerimonia Lukumi per la dea protettrice Babalú Ayé – accompagna El Cimarrón nella foresta (*V. Der Wald*, p. 34) <sup>36</sup>; una citazione deformata di “Allegría” (flauto e vibrafono) tratta dal musical di L. Bernstein *West Side Story* definisce il carattere falsamente gioioso della trama musicale nell'episodio *VII. Die falsche Freiheit* (pp. 48-9) <sup>37</sup>; una salmodia pentatonica – vocale e strumentale – cui si aggiunge la gestualità esagerata del protagonista, è utilizzata nell'episodio parodistico *X. Die Pfarrer* (pp. 67-9); il ritmo di “rumba doble” è una delle componenti della trama musicale nell'episodio *XIII. Der schlechte Sieg* (p. 84); infine “il ritratto musicale” dei soldati americani nell'episodio *XIII. Der schlechte Sieg* comporta la citazione parodistica dell'inno americano suonato sull'armonica a bocca dal flautista (p. 88 [es. 7]).

Malgrado la chiarezza delle differenze stilistiche, il proposito del compositore sembra essere di non giocare sull'opposizione, sull'effetto di contrasto tra elemento popolare citato e scrittura contemporanea, ma di integrare i diversi riferimenti nello stesso flusso narrativo continuo. Elementi – melodici e ritmici – provenienti dal folclore afro-cubano sembrano “stingersi” sul linguaggio musicale di Henze: la sua musica si rivela in realtà perfettamente condizionata dalle musiche vive da lui ascoltate nel paese del Cimarrón <sup>38</sup>.

### Racconto-teatro

La teatralizzazione del récital *El Cimarrón* congiunge perfettamente le strategie narrative al livello della micro e della macro-struttura dell'opera. Contrariamente alla pratica del teatro musicale della stessa epoca che cerca l'espressività sonora-gestuale al di fuori di ogni racconto <sup>39</sup>, il récital di Henze sviluppa i principi di un teatro strumentale fondamentalmente narrativo che ha, certamente, molta più forza come strumento di persuasione ideologica.

Le parti gestuali dei musicisti confermano lo svolgimento del racconto e concretizzano il contenuto semantico. Così: l'episodio *IX. Die Maschinen* (pp. 62-6) rappresenta il lavoro nelle fabbriche “modernizzate”. «Avevo pensato a questo proposito alla scena dei bulloni in *Tempi moderni* di Chaplin, che ha in certo qual modo influenzato questo brano. La strumentazione della parte percussiva è



# Le composizioni strumentali e vocali

Es. 7

comodo

Die Yan-kees lie-fen in ih-ren gel-ben U-ni-far-men her-um,

comodo

The Yank-ees strut-ted a-round in yel-low un-i-forms all day long,

*muschi (Orgel)*  
(play with the back to the audience)

*Mundharmonika*  
(mit dem Rücken zum Publikum spielen)

un-mer schön ge-bu-gelt und schwer be-sof-fen. Nig-ger! Nig-ger! rie-fen / sie den Schwaz-zen nach,

al-ways nice and fan-cy and al-ways dead drunk. "Nig-ger! Nig-ger!" that is what they called the Blacks.

und wenn ih-nen ein schö-nen Mäd-chen ü-ber den Weg lief, hieß es gleich: Fu-cky fu-cky! Fu-cky fu-cky!

And when-ev-er a pret-ty wo-man came some-where near them, then they'd say: "Fuck-y! Fuck-y! Fuck-y! Fuck-y!"

Wenn ich die Wahl habe zwischen den Spaniern und den Gringos, und mir die Spanier lieber. Das heißt, solange sie bleiben, wo sie sind. Jeder wo er hingehört!

If I had to choose between the Spaniards and the Gringos, I'd rather have the Spaniards. At least as long as they stay in Spain. Everyone should stay where he belongs!

realizzata in modo tale che il corpo dell'uomo sembra trasformarsi in una regolare macchina ed il discorso dell'interprete vocale è costantemente interrotto da un movimento meccanico delle braccia, con il quale deve sfregare un guiro, in modo da dare l'impressione che la sua testa ed il suo corpo appartengano a due sistemi differenti»<sup>40</sup>. L'utilizzo di oggetti sonori estranei allo strumentario tradizionale è anche gravato di significato e perfettamente integrato allo schema narrativo globale: ricordiamo la funzione simbolica della pesante catena che El Cimarrón prende alla fine dell'episodio II. *Der Cimarrón*, subito dopo aver detto "Io non sono mai stato nella casa dei padroni" (p. 23) e che egli getta violentemente a terra all'inizio dell'episodio III. *Die Sklaverei* (p. 24).

L'episodio XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo* è certamente la parte che ricorda maggiormente i principi del teatro strumentale fondato sull'espressività del gesto esecutivo. Si tratta quindi in Henze di un contenuto semantico perfettamente univoco, conformemente alla logica narrativa della prova decisiva: il teatro nell'esecuzione strumentale, raddoppiato dal racconto verbale del protagonista, è una messa in scena, verbale-gestuale-sonora, della battaglia.

L'utilizzo dell'improvvisazione strumentale-vocale e dell'alea controllata nel *Cimarrón* scaturisce anche dalla logica di concatenazione nello schema narrativo che riveste l'anelito alla libertà. Non è certamente un caso che le parti più libere, quelle più improvvisate (a volte a partire da modelli proposti dal compositore, come nell'episodio VI. *Die Geister*, pp. 42-7) siano quelle incaricate di mettere in evidenza la libertà (ricordiamo il frammento improvvisato alla fine dell'episodio IV. *Die Flucht*, pp. 31-2, gli episodi V. *Der Wald* e VI. *Die Geister* nella prima parte) o la lotta scatenata per la libertà (ricordiamo i due episodi corrispondenti alla prova decisiva nella seconda parte, XI. *Der Aufstand* e XII. *Die Schlacht von Mal Tiempo*). L'improvvisazione, cioè la liberazione dal testo scritto, appare identica alla liberazione dalle situazioni insopportabili della schiavitù. L'improvvisazione e l'alea si rivelano totalmente condizionate dalla struttura del racconto, ma anche e soprattutto dall'ambiente socio-politico di Cuba. «L'incontro con cose come l'alea [...] non avviene in luoghi come Darmstadt o Donaueschingen, [...] ma piuttosto a Cuba. I musicisti cubani hanno rafforzato in me l'idea che questo modo di fare musica nuova abbia in qualche modo a che fare con le nuove forme sociali»<sup>41</sup>. I moventi, ma anche i risultati del lavoro del compositore, si rivelano effettivamente molto differenti rispetto alla ricerca musicale dell'avanguardia. Utilizzando improvvisazione e caso come modalità di teatralizzazione del *récit*, l'opera di Henze le sottopone alle strategie narrative manipolatorie che assicurano all'opera il suo impatto sull'ascoltatore.

*El Cimarrón* di Henze è l'esempio perfetto di resa narrativa (accuratamente evitata dall'avanguardia e dalle musiche sperimentali) di un'opera musicale in tutte le sue dimensioni. Gli schemi narrativi al livello della macrostruttura, come la fusione di parola, suono-rumore e gesto al livello della microstruttura, definiscono la specificità di quest'opera-chiave del catalogo di Henze, ma anche, certamente, nella storia della musica recente. Perché *El Cimarrón* fonda in realtà un genere: quello della musica politica sotto forma di récital musicale-teatrale; un genere nella misura in cui tutte le componenti dell'enunciazione multipla si sottomettono, attraverso strategie narrative, a un'unica finalità, essenziale per Henze: quella della persuasione ideologica <sup>42</sup>.

### Note

<sup>1</sup> H. W. Henze, *Musica impura - Musik als Sprache* (1972), da una conversazione con H.-K. Jungheinrich, in H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-75*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1976, pp. 187-8.

<sup>2</sup> H. W. Henze, *El Cimarrón. Rezital für vier Musiker*, Mainz, London, New York, Schott 6327. Prima esecuzione: 22.6.1970, Aldenburg Festival: W. Pearson (baritono), K. Zöller (flauto), L. Brouwer (chitarra), S. Yamash'ta (percussioni).

<sup>3</sup> Ricordiamo che Henze non è mai stato particolarmente attratto dalla serialità: «Che nel mio lavoro io eviti la dodecafonia più rigorosa o addirittura la serialità, dove tutti i parametri sono predeterminati, è legato al fatto che questi metodi non mi hanno mai fondamentalmente interessato, perché mi sembrano troppo "puri" e perché mi sembra di non poter "dire" nulla all'interno di queste regole. Mi interessa la musica per ricreare stati d'animo, atmosfere, immagini. Non voglio nessun "pacchetto" musicale assoluto». Henze, *Musica impura - Musik als Sprache* cit., p. 192.

<sup>4</sup> Si può sostenere che "l'impurità" diviene una delle caratteristiche essenziali delle attività artistiche nell'epoca post-moderna. Cfr. G. Scarpetta, *L'impureté*, Paris, Grasset 1985.

<sup>5</sup> P. Faltin, *Ist Musik eine Sprache?*, in *Die Zeichen / Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik II*, a cura di Henze, Frankfurt a.M., Fischer 1981, p. 49.

<sup>6</sup> Cfr. I. Stoianova, *Geste-texte-musique*, 10/18, Paris, U.G.E. 1978.

<sup>7</sup> Henze, *Die geistige Rede der Musik*, in *Musik und Politik* cit., pp. 48-9.

<sup>8</sup> Henze, *Musica impura - Musik als Sprache* cit., p. 187.

<sup>9</sup> «Il comporre musica potrebbe essere spiegato come uno sforzo che ha lo scopo di mettere in movimento una materia sostanzialmente amorfa ed immobile (con segni fisici rappresentabili) e di arricchirla di qualche cosa che pure va contro la sua natura specifica; qualche cosa che superi la resistenza di questa natura e vinca la sua rozzezza ed il suo mutismo». Henze, *Die Zeichen*, in *Musik und Politik* cit., p. 26.

<sup>10</sup> Cfr. W. Klüppelholz, *Henzes "El Cimarrón". Eine didaktische Analyse*, in «Musik und Bildung», X, 1978, pp. 95-104.

<sup>11</sup> E. Benveniste, *Sémiologie de la langue*, in «Semiotica», I, n. 1, 1969, p. 9.

<sup>12</sup> «Se si è formato nella coscienza di qualcuno un sistema di riferimento tipico della lingua, la sua influenza si estende al di là del suono della lingua, oltre le circostanze che possono aver generato questa concezione, al di là della risonanza mnemonica radicata nel subconscio che anche le parole isolate possano esistere come qualità emozionali. Si sviluppa così un focolaio d'infezione, un piccolo regno del subconscio, la cui natura è immutabile». Henze, *Die geistige Rede der Musik*, in *Musik und Politik* cit., p. 49.



- <sup>13</sup> Henze, *Die Zeichen*, in *Musik und Politik* cit., p. 27.
- <sup>14</sup> Il termine appartiene a D. Schnebel; cfr. *Denkbare Musik*, Köln, DuMont Schauberg 1972.
- <sup>15</sup> H. W. Henze, *Exkurs über den Populismus*, in *Zwischen den Kulturen / Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik I*, Frankfurt a.M., Fischer 1979, pp. 17-8 [il corsivo è mio].
- <sup>16</sup> A. J. Greimas-J. Courtès, *Sémiotique / Dictionnaire raisonné du langage*, tomo 1, Paris, Hachette Université 1979, p. 359. In ciò che segue sono frequenti i riferimenti alla teoria di A. J. Greimas. Cfr. le sue opere *Du sens*, Paris, Seuil 1970 e *Maupassant*, Paris, Seuil 1976.
- <sup>17</sup> VI. Propp, *Morfologija skazki. Transformacija volšebnyh skazok*, Leningrad, Akademija 1928 (trad. it. *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi 1966).
- <sup>18</sup> I. Bachmann, citata da Henze in *Die geistige Rede der Musik*, in *Musik und Politik* cit., p. 51.
- <sup>19</sup> Secondo Greimas. Cfr. Greimas-Courtès, *op. cit.*, tomo I e II, Paris, Hachette Université 1979, 1986.
- <sup>20</sup> I. Bachmann, citata da Henze in *Die geistige Rede der Musik*, in *Musik und Politik* cit., p. 51.
- <sup>21</sup> Henze, *Experimente und Avantgarde*, in *Musik und Politik* cit., p. 120.
- <sup>22</sup> Henze, *Exkurs über den Populismus*, in *Zwischen den Kulturen* cit., p. 28.
- <sup>23</sup> Miguel Barnet, etnologo e scrittore cubano, nato nel 1940 a L'Avana. Autore di poemi, racconti e romanzi documentari: *El Cimarrón* (1966) e *Canción de Rachel* (1969). A partire da *El Cimarrón*, in adattamento tedesco di H. M. Enzensberger, Henze compose nel 1969-70 il suo omonimo récital per quattro musicisti; su *Canción de Rachel*, con un libretto-vaudeville di H. M. Enzensberger, l'opera *La Cubana* (1973).
- <sup>24</sup> Henze, *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, in *Musik und Politik* cit., p. 140.
- <sup>25</sup> Cfr. M. Barnet, *Der Cimarrón. Autobiografia di uno schiavo negro evaso da Cuba, raccontata da lui stesso*. Pubblicato da Miguel Barnet a partire da un testo registrato su nastro, tradotto dallo spagnolo da v. H. Baumgart, Francoforte 1976. All'epoca della composizione del suo récital Henze incontra anche Esteban Montejo, presentatogli da Barnet: «El Cimarrón aveva all'epoca 110 anni, era bruno, alto, la pelle color cuoio, come quella delle sue scarpe militari nere. Stranamente, molto vitale ed assolutamente debole. Alle parate militari sedeva tra i veterani, ornato di medaglie, con gli altri eroi del tempo di José Martí, il tempo della liberazione di Cuba dagli Spagnoli grazie all'aiuto americano... Viveva in una casa per reduci di guerra. Quando il pranzo era pronto, veniva annunciato: tutti i veterani si avviavano verso la sala da pranzo, ma per lui veniva apparecchiato sulla terrazza. Non riusciva a pranzare con altre persone. Questo era la conseguenza dei trent'anni passati "en el monte", come si diceva, in "Cimarronería". Il vecchio Cimarrón ha in seguito ascoltato il pezzo (gli ho inviato il disco) e l'ha trovato molto riuscito». Henze, dall'intervista di W. Schreiber del 19.4.1986, Monaco.
- «Non avevo ancora mai visto un uomo così vecchio. Era alto come un albero, camminava lento ed eretto, i suoi occhi erano pieni di vita ed emanavano dignità, sembrava naturale che fosse una personalità storica». Henze, *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, in *Musik und Politik* cit., p. 142.
- <sup>26</sup> «Proprio di fronte alle catastrofi ed alle difficoltà che deve superare, un eroe deve sempre trionfare e non lasciarsi mai soggiogare. Egli si concede il lusso di continuare a cantare ed ogni suo gesto ed azione sono espressione di una intensa volontà. Un uomo rassegnato, uno schiavo non canterebbe mai». Henze, *Meine Theaterpläne*, in *Hans Werner Henze*, a cura del Kulturamt der Stadt Bonn, Bonn 1976, p. 39.
- <sup>27</sup> Cfr. Greimas-Courtès, *op. cit.*
- <sup>28</sup> Henze, *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, in *Musik und Politik* cit., p. 145.
- <sup>29</sup> Henze, Estratto di un'incontro tra Henze e Schreiber del 19.4.1986, Monaco. Voglio qui ringraziare il maestro Henze e Schreiber per le loro informazioni.
- <sup>30</sup> 3 bongos, 13 tomtoms, 4 log-drums, 8 tamburi di bambù, marimbula, tamburo, grancassa, 2 tamtam, 3 piatti sospesi, maracas, guiro, 3 campanelli da chiesa.
- <sup>31</sup> «Nella foresta improvvisamente El Cimarrón si trova bene; subentra uno stato di beatitudine, senza più alcuna paura. Per la prima volta è libero. E cosa si prova quando si è liberi, quando non si ha alcuna paura, quando le voci degli uccelli ed i rumori di un bosco

sembrano parte di un incantesimo? Non mi sono lasciato attrarre o colpire senza opporre la mia volontà, ho operato una scelta accurata: quali elementi della realtà dovessero unirsi alla mia musica». Henze, incontro del 19.4.1986.

<sup>32</sup> Henze, incontro del 19.4.1986.

<sup>33</sup> Henze, *Musica impura - Musik als Sprache*, in *Musik und Politik* cit., p. 188.

<sup>34</sup> *Ibid.*

<sup>35</sup> «Yoruba è una delle religioni africane ancora vitali a Cuba, i cui riti vennero proibiti sotto la dittatura di Batista, nuovamente permessi da Fidel, ed hanno oggi trovato una particolare popolarità». Henze, *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, in *Musik und Politik* cit., p. 143.

<sup>36</sup> «Io lo cito, per così dire, in modo che non scompaia». Henze, incontro del 19.4.1986.

<sup>37</sup> Cfr. E. H. Flammer, *Politisch engagierte Musik als kompositorisches Problem*, prendendo come esempio L. Nono e Henze, Baden-Baden, V. Koerner 1981, pp. 170-93.

<sup>38</sup> In questo senso la collaborazione con il compositore e chitarrista cubano Leo Brouwer si rivela particolarmente importante per Henze: «Veniva tutti i giorni con la chitarra, e abbiamo sperimentato; mi ha illustrato e suonato pezzi folcloristici. Allora era un'esperienza per me assolutamente nuova». Henze, incontro del 19.4.1986. E L. Brouwer: «Nel periodo in cui si stava documentando per la "biografia dello schiavo evaso Esteban Montejo", Henze scoprì il mondo acustico di Cuba, la voce e l'atmosfera di Esteban, i frenetici tamburi dei riti Yoruba, il canto della gente nelle strade e nei villaggi, il suono della musica per danza, i suoi ritmi, le sue sfumature, la storia della musica creola e le sue origini spagnole e africane...», in *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, a cura di Cl. H. Henneberg, Mainz, Schott 1970, p. 49.

<sup>39</sup> Ricordiamo le composizioni di M. Kagel: *Sur scène*, 1963, *Sonant*, 1960, *Match für drei Spieler*, 1964, *Pas de cinq*, 1965, *Staatstheater*, 1967-70, ecc.; ed anche *Aventures* e *Nowvelles Aventures* di G. Ligeti.

<sup>40</sup> Henze, *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, in *Musik und Politik* cit., pp. 144-5.

<sup>41</sup> Henze, *Musica impura - Musik als Sprache*, in *Musik und Politik* cit., p. 189.

<sup>42</sup> «Oggi mi servo di ciò che ho imparato, che conosco, di ciò che mi dà un'emozione, a vantaggio di qualche cosa per cui io non sono l'"oggetto" centrale, o meglio per qualcosa a cui io collaboro». Henze, *Musica impura - Musik als Sprache*, in *Musik und Politik* cit., pp. 194-5.

Orazio Mula

*I Quartetti per archi*

Hans Werner Henze non è mai stato un ortodosso. Nell'apprendere la dodecafonia da René Leibowitz ha cercato soltanto di acquisire procedimenti tecnici più rigorosi per piegarli ai propri scopi, adattandoli alla sua urgenza di esprimersi in musica. Un atteggiamento di fondamentale distacco è preso nei confronti delle avanguardie, o per meglio dire del loro aspetto deteriore di tecnocrazie musicali, che esercitano un ruolo egemonico ed un controllo dittatoriale sui propri adepti. L'adesione incondizionata a qualunque sistema sacrificerebbe fatalmente l'organizzazione dei suoni entro intollerabili espressioni di massa: da ciò il bisogno di isolamento del compositore, proprio quando la sua opera incontra nel mondo un crescente successo. La concezione dell'attività musicale come un "andare oltre" piuttosto che un "andare in profondità" è una sfida ad ogni retorica dell'impegno e del progresso che pretenda di migliorare l'arte, quasi si trattasse di un prodotto industriale. Paradossalmente in questa esperienza di radicale solitudine è possibile trovare il supremo conforto e la compagnia dei più grandi spiriti umani di tutti i tempi, che furono in fondo degli isolati. Da questa posizione sveltante e sufficientemente aerata è lecito volgere lo sguardo inquieto all'enorme ondata di musica priva di forma e senso della costruzione, dove nessuna emozione si fa luce ed un'estetica "al di là del bello e del brutto" sembra legittimare qualunque poetica allineata. L'autenticità dell'artista si misura semmai nel suo disperato amore per gli altri, nella volontà di essere se stesso e di elargirsi generosamente all'umanità, nella reazione titanica alle cose dell'esperienza — che passa fatalmente attraverso il dolore, l'angoscia e la solitudine. Lo stesso ritorno a mezzi tonali rientra in questo imprescindibile impulso espressivo ed acquista un significato diverso, dopo anni di cromatismo organizzato, da quello che aveva prima dell'avvento della



dodecafonìa. Non fa meraviglia che nozioni antiche per il comune modo di pensare, come ad esempio il concetto di sviluppo nella forma sonata classica, appaiano interessantissime e stimolanti ad Henze, che sa rigenerarle nel crogiuolo della sua inventiva. La cantabilità, il lavoro tematico ed il contrappunto trovano ampio spazio nelle sue opere e vi riflettono in altri termini l'esigenza teatrale di mescolare fra loro cose inconciliabili. Non si tratta di puro e semplice tentativo di sintesi: gli attriti che ne derivano sortiscono un effetto drammatico specifico per ciascuna composizione. Con l'approfondimento dei personali significati di espressione le formulazioni divengono via via più concise e la trasmutazione del materiale convenzionale è conseguita con maggior facilità. Alla luce di tali considerazioni, opere cronologicamente distanti ed in apparenza diversissime tra loro – quali possono sembrare i cinque quartetti, scritti rispettivamente nel '47, '52, '76 (terzo e quarto) e '77 – non sono accomunate da un arbitrario sincretismo o dalla accondiscendenza a mode passeggere, bensì dallo stesso modo di porsi di fronte alla musica.

#### *Primo quartetto*

Il breve nucleo melodico iterato dalla viola e gli accordi che lo puntellano possono ridursi, dal punto di vista dell'analisi armonica, ad un accordo di tredicesima ottenuto per sovrapposizione di sei terze successive a partire dal Do. Ciò equivale a mettere in gioco l'intero potenziale diatonico di questa tonalità – solo il secondo grado ne risulta omissso – e produce un accumulo di tensione che risolve sulla lirica indefinitezza tonale della settima di dominante di Si bemolle con *blue note* alla medianta. Oscillazioni modali di tal sorta sono originarie del canto popolare negro-americano ma appartengono ormai correntemente alla musica colta, di cui tendono ad infrangere l'orizzonte temperato simulando artificialmente intervalli di fatto preclusi. Una sensibile dilatazione di tempo sottolinea questo primo slittamento dei cardini armonici, che si protrae nel dialogico contrappunto nei registri gravi – dove coesistono frammenti di scale eterogenee dato l'uso equivoco del Fa come tonica e come terzo grado di Re bemolle – fino al primo tema scopertamente politonale. L'impiego simultaneo di due o più tonalità diverse, tipico del cosiddetto neoclassicismo, rappresenta – al pari della dodecafonìa e dell'atonalità – una delle principali soluzioni alla disgregazione del linguaggio musicale, di cui propone un'interpretazione nuova ed allargata. Questo procedimento interessa nel nostro caso sia l'assetto verticale che quello orizzontale o melodico delle strutture e dà luogo pertanto a fenomeni di polivalenza nello spazio e nel tempo, con esiti

affini alle distorsioni prospettiche del cubismo: nel motivo del primo violino riconosciamo arpeggi della triade di La maggiore frammisti a brandelli di modo ionico (Do maggiore), mentre altre tonalità si stratificano nell'ordito armonico. È interessante notare che ciascuna unità funzionale del costruito, presa singolarmente, possa ascriversi perfettamente ad un vocabolario tonale in uso nei secoli passati, come conferma il ricorso esplicito ad ornamentazioni obsolete quali mordenti: è dunque il contesto ad attivare ed orientare una rosa di significati nei morfemi e non viceversa.

Gli elementi fin qui considerati offrono quindi spunto ad una animata digressione in cui le ambiguità modali e la compresenza di funzioni armoniche indipendenti divengono artifici sistematici. Su un inciso ritmico di viola e violoncello che sposta l'asse tonale in Fa minore, e rende instabile il settimo grado di questa tonalità con mutevoli alterazioni, si innesta il materiale tematico liberamente variato nella cantabile linea del primo violino, mentre il secondo vi intesse un controcanto agile ed uniforme. Segmenti di quest'ultimo sono alternati ad accordi asimmetrici che si richiamano evidentemente al disegno introduttivo e precedono, con una scala politonale discendente dal registro acuto a quello grave attraverso le diverse tessiture, un breve ponte derivato dal suddetto inciso ritmico e preliminarmente al secondo tema. Proprio l'ostentazione di caratteri falsamente melodrammatici, quali l'esuberante pathos melodico del primo violino che adombra, solidale col violoncello, una tonalità incerta tra Fa maggiore e minore, oppure l'enfatico accompagnamento da romanza lirica in La maggiore, denota l'ironica indifferenza del compositore per forme e moduli espressivi ormai privi in sé di ogni contenuto, ma suscettivi di significazioni inaudite sul piano meramente ludico. Il ricorrente motivo accordale segna altresì l'inizio della fase centrale di sviluppo, dove il repertorio di già noti stilemi si configura in arabeschi ritmici e melodici, spesso iterati in progressioni o connessi per semplice giustapposizione. Il ritorno del consueto inciso di viola e violoncello consente l'esposizione di un terzo tema espansivo e struggente cui segue la letterale ripresa del secondo e la vivace chiusa, con modalità analoghe allo sviluppo.

Con la linea flessuosa del primo violino che scorre elegantemente sul rigido basso continuo pizzicato del violoncello, il secondo movimento in tempo Andantino esemplifica l'universale concetto di rubato che può riassumersi nella formula filosofica: libertà nella necessità. Le figurazioni dette impropriamente "irrazionali" – quintine, eptine, eccetera – derivano la loro peculiarità ed eccezionalità proprio dal fatto di essere poste in relazione simultanea con una scansione semplice ed uniforme; in caso contrario esse perdono rilievo e passano inosservate. Già Hegel del resto osservava come ciascuna

varia determinazione della durata del tempo possa appagarci nella misura in cui i singoli "quanta" vengono riportati ad un'unità, mentre l'arbitraria e indeterminata molteplicità di valori sia una stravaganza ripugnante, non potendosi riferire ad un denominatore comune.

Sulla costante suddivisione ternaria si libra il motivo principale ed altri secondari circolano nelle parti intermedie in totale assenza di gravità, dato l'indebolimento dei nessi tonali; la stessa situazione si capovolge allorché l'*Hauptstimme* passa alla viola. Un recitativo violinistico su distese concatenazioni accordali – perlopiù frammenti di none di dominante – occupa la parte centrale del movimento, quindi il violoncello riprende l'incipit del malinconico tema, cui si intrecciano espliciti riferimenti alle formule espressive del concerto barocco.

Sonorità sempre velate da sordina caratterizzano il Lento ma non troppo (terzo movimento), il cui tema ricorre tra i quattro strumenti in differenti trasposizioni, talvolta combinato in canone all'ottava, ma sempre conservando la sua austera fierezza. Al "bicinium" di viola e violoncello segue un simmetrico pizzicato che sorregge, un tempo poco più mosso, l'insistente disegno di quintine del primo violino; il motivo riaffiora quindi in un'atmosfera sognante nella regione grave e si perde sull'inatteso accordo di Sol maggiore.

Il Presto conclusivo scaturisce da un meccanismo di moto perpetuo innescato dalle terzine sciolte e staccate della sola viola, attorno a cui proliferano snodati contrappunti tematici delle altre voci, che talvolta si ricongiungono in taglienti raddoppi e più spesso si irretiscono in moduli ritmici ripetitivi e progressivi. L'andatura balzana dei profili melodici, frastagliati non di rado da ampie escursioni registriche, nonché gli effetti deformanti e caricaturali della politonalità, sono contributi rilevanti al tono genericamente scherzoso e irruente di questo finale. Non mancano episodi di pura polifonia, che esaltano l'assoluta individualità delle parti proiettandole in dimensioni armoniche incomunicabili, finché la ripresa dell'ossessivo cicaleccio suscita nuove valenze tra gli elementi, li costringe nei percorsi obbligati di un canone per poi confonderli e disperderli, oppure li configura in sequenze filiformi accompagnate da accordi. Quando le trame del discorso si assottigliano e svaniscono rimane pur sempre il puro movimento, l'intima essenza dell'irresistibile vaniloquio messa a nudo, il congegno di perenne rotazione da cui scaturisce l'intera meccanica dei fenomeni, che di fatto si conclude sui bicordi al tallone del violoncello e del primo violino, ma idealmente si protrae in echi senza fine.



*Secondo quartetto*

All'esperienza politonale di matrice neoclassica del primo quartetto, scritto all'età di ventun'anni, segue quella di avanguardia postweberniana cui può annoverarsi il secondo, composto nel 1952. Questa fase del pensiero musicale di Henze è il punto di partenza per una nuova ricerca di comunicativa che non si volge al semplice recupero di valori tradizionali, ma persegue o inventa i presupposti di un'espressione assolutamente originale, sulla scorta delle tecniche più avanzate. Al di là delle illusorie apparenze si ravvisa una continuità lineare tra la proliferazione di nessi armonici, che contrassegna la politonalità, e la totale sospensione di queste funzioni, che emancipa definitivamente la musica dai concetti di dissonanza e di centro tonale: questa evoluzione può verificarsi sia sul piano degli eventi storici che nella singola esistenza delle grandi personalità creatrici. Si sviluppa pertanto una specie di armonia infinita che non è più costretta a giustificare costantemente la provenienza e la meta del suo incedere, né deve temere di inoltrarsi nelle sconfinite lande del vuoto. E anche inutile soccorrere la tonalità barcollante, servendosi di altre scale, visto che l'obbligo di mantenere la relazione con la fondamentale sembra ormai una molesta asimmetria, dopo che una costante necessità espressiva spinge oltre gli assiomi dell'armonia classica. Da qui il rifiuto di ogni stilizzazione edonistica, l'intransigenza di fronte ai richiami di un gusto sia pur raffinato, la rottura con ogni compromesso a favore di un'arte non simulata. Lo stesso apparato neoclassico con le sue ipertrofie geometriche è liquidato come un'insulsa e tormentosa costruzione ausiliaria, l'emotiva naturalezza dell'espressionismo reagisce contro ogni suono assolutamente pago di sé, turba i cerchi dello spento ordine tonale riflesso nei suoi corsi e ricorsi storici più o meno deformanti. A ciò corrisponde nel campo delle arti figurative la frantumazione del disegno, che, al pari di un tema, fornisce sostegno materiale ai sentimenti e ne fissa la fugacità.

Principio unificatore dell'intero lavoro in questione è una serie di dodici suoni, trattata senza alcuna trasposizione con i classici artifici dell'inversione e retrogradazione. Pertanto alla sua forma originale – Mi, Re diesis, Do diesis, Do, Fa diesis, Sol, Fa, Si bemolle, La, Si, La bemolle, Re – e dal relativo moto contrario – Mi, Fa, Sol, La bemolle, Re, Do diesis, Re diesis, La diesis, Si, La, Do, Fa diesis – si aggiungono le due versioni speculari derivate, che possiamo ricavare dalla lettura a ritroso delle precedenti. Il primo movimento consta di sette episodi collegati da profonde analogie strutturali, ciascuno caratterizzato da un differente uso della sequenza preordinata di suoni e da variazioni di densità e volume sonoro. Non risulta che il

principio di serializzazione in senso stretto sia esteso, oltre che all'altezza, anche a tutti gli altri parametri; d'altra parte i fattori di timbro, dinamica, attacco, durata e intensità sembrano assortiti proprio in base alla loro variabilità statistica. Se ne conclude in ultima analisi che il fenomeno puramente e spontaneamente creativo presiede all'effettiva determinazione delle variabili ausiliarie, mentre la sola organizzazione preliminare dei materiali è demandata alla tecnica dodecafonica. Invece di lasciar funzionare automaticamente il caleidoscopio secondo una mistica dei numeri o piuttosto un'utopia meccanicistica, qui si imprime volontariamente una direzione al corso degli eventi, si creano zone privilegiate e raggruppamenti guidati, si elaborano le direttive di un'evoluzione, se ne determina il significato. La serie ricorre dieci volte in veste originale nelle otto battute iniziali, e così pure la sua forma inversa nel periodo seguente; in fase centrale l'espansione delle strutture segue coerentemente le costanti generatrici e tende a far emergere i diversi aspetti del possibile, impliciti ovviamente fin dall'inizio ma non espressi.

In tal modo il pensiero musicale non agisce su entità realizzate al principio dell'opera, né si applica a trasformare dati per negarne l'aspetto primo e quindi restituirli al loro essere nell'ambito di un processo dialettico; esso sonda piuttosto ogni virtualità morfologica e persegue l'unità di linguaggio a tutti i livelli. Una frase prevalentemente omoritmica dispone verticalmente l'inversione con plastiche soluzioni accordali; quindi la prima parte viene riproposta in immagine capovolta, ossia trascritta dal fondo alla cima con fiamminghismo assai consono alla poetica seriale. Di conseguenza vengono letteralmente rovesciate anche tutte le indicazioni dinamiche: a *piano* corrisponde *forte* e così via. Sembra superfluo aggiungere che lo specchio produce automaticamente retrogradazione della serie per moto retto e contrario, destando l'illusione di un ritorno nel tempo. La sezione conclusiva costituisce una sorta di breve ponte al secondo movimento ed esibisce sei ulteriori varianti dell'inversione in un crescendo di tensione timbrica e dinamica. Il tempo centrale si avvale della speculazione sull'alternanza periodica dei metri, rappresentabili ora con funzioni numeriche crescenti da due a cinque unità per misura, ora con variabili che oscillano regolarmente entro questi opposti limiti ritmici; al primo caso corrisponde un "tactus" assai moderato, mentre il secondo adotta valori metronomici relativamente elevati. L'iniziale canone regolare all'ottava tra primo violino e violoncello si apre con l'unico paio di biscrome dell'intero movimento, se si eccettua un'eptina della breve cadenza finale; ciascuna linea melodica, comprese quelle circolanti nelle parti interne, è condotta con particolare cura agli esiti orizzontali ed accompagnata da salti ornamentali piuttosto ampi e di verso opposto. La retrogradazione

integrale di un'intera frase di otto battute precede il radicale cambiamento agogico ed esibisce un'interessante sequenza di gruppi sonori, che variano in misura decrescente da dodici a otto note componenti. Oltre al frequente e multiforme disegno a note ripetute si segnalano altri elementi imitativi di rilievo, quali segmentarie quintine di semicrome o ricorrenti motivi che ascendono con sbalzi intervallari asimmetrici.

Unica incrinatura nel ferreo sistema di razionalizzazione delle durate è l'elastico fregio cadenzante del violino, libero sussulto entro un ciclo immutabile di fenomeni. Nella terza ed ultima parte del quartetto l'alternanza dei tempi è più complessa ma presenta rispondenze inequivocabili; l'uso del riporto testuale ed integrale di periodi più o meno estesi non va attribuito esclusivamente all'esigenza fisiologica delle riprese, ma designa piuttosto la natura trasponibile delle strutture: a garantirne comunque la logica e la continuità spazio-temporale è infatti preposta la serie nella sua formulazione originale, cui si attengono le incessanti metamorfosi sonore con volontaria e virtuosistica autolimitazione. L'analisi rivela un abile gioco di rinvii, una trama filigranata di brevi incisi ritmici e melodici, spesso immersi in un tessuto ricchissimo di soluzioni tecniche e grafiche. Tra gli amabili volteggi del flusso danzante si aggirano pallidi spettri tonali sotto spoglie di allusive triadi.

### *Terzo quartetto*

Quest'opera è stata scritta nel 1976, anno che ha visto nascere pure il quarto e il quinto quartetto. Banco di prova delle più sottili conquiste storiche del linguaggio musicale e luogo d'elezione per la risoluzione dei più ardui problemi espressivi, tale forma cameristica continua evidentemente a suscitare l'interesse ed il cimento dei compositori, anche se in tempi di totale dissoluzione delle forme e della sintassi tradizionale. Nel caso di Henze la ricerca in questo campo sembra concentrarsi nell'arco di pochi mesi e perviene di fatto a risultati artistici di prim'ordine, che segnano le tappe di una volontà creatrice inesausta. Già Schoenberg nel suo *Primo quartetto* op. 7 fondeva i quattro tempi tradizionali in un unico movimento, mirando al superamento di ogni reminiscenza della forma sonata: la struttura monolitica dell'opera in questione riflette però tutt'altre esigenze e si ispira a criteri poetici fondamentalmente diversi. Qui l'intrigo della costruzione, la complessità spirituale, l'esoterismo stesso di molti rapporti e la densità di elementi lasciano continuamente in ombra dei particolari, prestandosi a vari livelli di lettura. Il progressivo accumulo di dati comporta l'innesto di tropi su tropi: da un



principio abbastanza semplice si perviene alla rotazione del materiale spoglio di ogni fisionomia individuale. In compenso l'insieme delle parti si riferisce permanentemente ad un nocciolo centrale ed utilizza sempre le stesse risorse di base per giungere ad uno sviluppo continuo, molto serrato e molto libero. Fascino e mistero dell'opera risiedono appunto nella sua esistenza enigmatica e labirintica, in cui ci si deve poter perdere senza mai trovare risposte univoche e certezze inconfutabili: a partire dall'universo relativo in cui si muove il pensiero seriale non è più possibile pensare a forme fisse, assolute. E lecito piuttosto valersi di concatenazioni in costante evoluzione, cui corrisponde pariteticamente una morfologia non prestabilita. Di fronte ad una concezione della forma in continuo rinnovamento cedono così gli schemi nei quali tutte le relazioni potevano definirsi a priori per mezzo di leggi generali, preesistenti alla composizione.

Ecco perché è assai arduo parlare della forma in sede teorica, visto che non è possibile separarne lo studio dall'analisi degli aspetti particolari che essa riveste in ogni opera; il pensiero musicale contemporaneo si è spinto tutt'al più fino all'elaborazione di alcuni principi organizzatori, riconoscendo due specie di strutture topiche: la dinamica in cui densità e qualità degli eventi subiscono mutamenti notevoli, e la statica dove tali fattori permangono statisticamente costanti. Nel primo caso sia la capacità di scelta che quella di rifiuto costituiscono il criterio di selettività, ossia la griglia per l'incorporazione di dette strutture in quella generale o forma. Com'è noto questa nuova realtà di cui la teoria prende atto ha sovvertito nel profondo la percezione un tempo fondata sulla memoria diretta ed oggi inevitabilmente su un "angolo uditivo" a posteriori. Soltanto dopo l'esaurimento completo del fenomeno sonoro, che possiede un codice genetico esclusivo e non ereditario, è possibile stabilire un sistema di relazioni percettive: nessuna simmetria traspare, nessuna evidenza ci rassicura e la stessa sorpresa non si esercita più in funzione di categorie generalmente note. La posizione di Henze è eccentrica rispetto agli opposti termini della dicotomia: le forme gli sembrano, come erano, classici ideali di bellezza non più raggiungibili ma ancora visibili alla lontana, come immagini oniriche sepolte nella memoria; il sentiero che conduce ad esse è ottenebrato dall'immane ombra del tempo, è il più difficile ed il meno possibile – attraversarlo è l'unica degna e folle ragione per vivere. Nei lavori del compositore gli antichi modelli si sforzano di recuperare un significato anche dove a mala pena i nuovi suoni della musica permettono ad essi di raggiungere la superficie: il suo mondo è ricco di categorie liberamente inventate. La sua stessa Weltanschauung rifugge dai luoghi comuni e dai miti della storiografia affossatrice del presente e necrologica, per cogliere molti nuovi stimoli e punti di partenza

proprio dove uno sciame di cattivi filosofi intona un inno alla morte della civiltà. Le nostalgie mahleriane provengono da un modo di sentire individuale, non dalla sinfonia in sé: noi possiamo sviluppare una linea di pensiero sopra e oltre le incontestabili qualità del rimpianto. Per più di cinquant'anni la sinfonia com'era conosciuta nel secolo scorso non è più esistita, quasi che il linguaggio musicale non fosse più padrone delle antiche forme, o che queste non avessero più autorità sul lessico moderno: tutto ciò che si presenta come forma sonata tra Stravinsky e Webern sembra una replica superflua, una sbiadita risonanza.

Ammesso e non concesso questo ineliminabile dato di fondo, non possiamo permetterci il lusso di essere pessimisti: è nella natura di ogni artista creare una propria rappresentazione delle cose, escogitare un personale habitat estetico ultraterreno senza troppo riguardo per i fatti, i costumi ed i modelli di questo mondo. Soltanto la "docta ignorantia" delle circostanze presenti o la loro trasfigurazione in immagini arricchiscono l'inventiva e convergono in un'autentica re-interpretazione dell'ambiente reale. Se è vero che la potenza di emozione, unica dote in grado di padroneggiare i materiali delle arti, non è sufficientemente presente nell'uomo moderno, e se anche si dimostrasse che le possibilità combinatorie della musica contemporanea producono solo illusioni delle forme tradizionali, nulla vieta di ritrarre – alla luce di tale impoverimento – tutto ciò che eleva la sua voce e vuole diventare visibile. In quest'ottica il significato della musica da camera è che essa in relazione all'animo può raggiungere l'ineffabile e generare un mondo sonoro privo di confini interiori. Mentre il genere sinfonico mira ad effetti più immediati e si diffonde nelle grandi sale da concerto, qui si richiede un ascolto per così dire metafisico e la riflessione di ciascuno deve armonizzarsi con il flusso ininterrotto dei suoni. Tale istanza è implicita nello sviluppo romanzesco alla Proust del terzo quartetto, dove la stratificazione lineare e la sedimentazione a più livelli di nuclei motivici, messa in luce anche graficamente, sembrano prevalere sul limitativo concetto di contrappunto. L'uso disinvolto e non feticistico di una libera serialità lascia trasparire quasi impercettibili allusioni alla tecnica accordale e sonatistica, anafore intervallari che riemergono senza preavviso per poi scomparire del tutto nei fluidi meandri delle voci. Si possono riconoscere almeno due cellule tematiche assai frequenti: la figura di effetto simile a mordente che caratterizza in senso drammatico e nient'affatto ornamentale le battute iniziali del lavoro, e un inciso espressivo determinato dall'oscillazione semitonale dell'intervallo melodico di terza minore, che esordisce ad opera della viola nella prima metà del pezzo e lascia traccia – specchiato o no nel suo moto contrario – soprattutto nelle diverse cadenze strumentali. Spes-

seggiano altresì motivi secondari di accompagnamento entro uno schema metrico autonomo, dettato da esigenze espressive e non da principi astratti, e soggetto a mutevoli unità di riferimento. Una ripresa testuale dell'incipit sembra accordare dovuto rilievo alle funzioni connettive della memoria e tradisce una riserva fondamentale alle estetiche contemporanee ortodosse ed alla teoria della percezione a posteriori. Talvolta le fasce sonore si addensano in vibranti omoritmie oppure si frantumano in linee indipendenti e mobilissime; quando poi si diradano completamente sorge il monologo di un singolo strumento, che quasi mai indulge a velleità esteriori o a semplice esibizionismo, ma sembra parlarci dei profondi abissi dello spirito. In questo caso vengono prediletti i colori più opachi del violoncello in regione medio-acuta o della viola, che conclude con un ascetico soliloquio.

#### *Quarto quartetto*

L'evoluzione di un linguaggio si presenta storicamente come una serie irreversibile di riduzioni, per cui si passa a proposizioni equivalenti più schematiche e generali di quelle precedenti e abbandonate. La tonalità ad esempio razionalizza la nozione di modo mediante il principio della trasposizione – mentre si impoverisce di tutte le proprietà modali. Anche la nostra notazione matematica, che allude con simboli convenzionali ad un insieme di cifre, ossia di durate, costituisce uno stadio logicamente e cronologicamente più avanzato rispetto a quella disegnata o neumatica, limitata ad una trascrizione "ingenua" sulla superficie della carta del fenomeno sonoro cantato. Sebbene più approssimativo, il sistema primitivo rende meglio conto del cosiddetto tempo amorfo o liscio, mentre quello proporzionale si addice ad un tempo pulsato o striato: volendo pertanto servirsi dell'uno senza perdere gli indubbi vantaggi dell'altro, possiamo porre entrambi in relazione, secondo le loro specifiche caratteristiche, per costituire una sintesi nell'organizzazione dei valori ritmici. In mancanza di ideogrammi universali che riflettano adeguatamente questa esigenza, il quarto quartetto di Henze offre un'esauriente risposta al problema grazie all'impiego alternativo o simultaneo di note usuali e neumi, corredati di una minuziosa legenda. Per quanto riguarda le altezze, la discontinuità del temperamento equabile è spesso trasgredita da differenti tipi di vibrato, da lente oscillazioni microintervallari, da quarti di tono: tali fattori intervengono soprattutto entro tessiture limitate per favorire il potere di discriminazione dell'orecchio, che dipende dall'estensione del registro in cui gli intervalli vengono intesi. Nel primo movimento la dimensione lineare



prevale di gran lunga su quella misurata e metronomica, la stessa indicazione *molto agitato* è riferibile all'interpretazione complessiva ed al carattere della musica più che ad un criterio oggettivo di lettura: i segni dislocati, smembrati, sparpagliati sul foglio costringono l'esecutore a prendere una risoluzione, ad essere soggettivo come il compositore, affidano al suo gusto ed alla sua reattività la scelta delle durate, suggerite appena da spaziature o silenzi non definiti. Alla complessità fissa e non rinnovabile della macchina si oppone il rifiuto di strutture prestabilite, il desiderio di creare un organismo instabile lasciando filtrare, attraverso le grate di una notazione volutamente imprecisa, la psicologia istantanea e mutevole degli interpreti. Protagonista indiscusso di queste avventure del suono, in cui vengono indagate pressoché tutte le possibilità tecniche degli strumenti ad arco senza mai prescindere da motivazioni strettamente musicali, è il timbro del violoncello ora cadenzante e solipsistico, ora concertante su fasce sonore, ora "primus inter pares" nel guazzabuglio di pizzicati e colpi d'arco. Il secondo movimento è una pavana in omaggio alla memoria di William Byrd, massimo compositore inglese del tardo Cinquecento che coltivò questa forma strumentale nei suoi *Virginal Books* e scrisse libere fantasie su melodie liturgiche per complesso di viole, mostrando di accogliere qualche eco dello stile barocco italiano accanto a una brillante tecnica polifonica di derivazione sostanzialmente fiamminga. Tale caratteristica illustra una notevole affinità con la produzione strumentale di Henze, orientata all'alternanza tra contrappunto e cantabilità sostenuta da accordi, alla coesistenza dell'austero temperamento germanico con l'arioso sud, nell'intento di conciliare artisticamente le pitagoriche antinomie di tensione e risoluzione, rigore e spontaneità, luce ed ombra. Cascami dell'armonia tonale avvolgono in cupe sonorità organistiche la voce patetica della viola, che suona le parti in tempo misurato "flautando", cioè sfiorando rapidamente le corde con l'arco vicino alla tastiera sí da produrre un effetto vellutato, mentre esegue in modo ordinario e senza accompagnamento le sequenze fuori battuta. L'elegante e sciolto profilo melodico di rado transisce agli altri strumenti, prevalentemente addensati nella tragica fissità accordale, e si snoda con sorprendente inventiva attingendo momenti di esasperata espressività, in cui anche i silenzi acquistano commovente eloquenza. Con sincretismo stilistico assai tipico dell'autore l'Allegretto moderato espunge i quarti di tono e la scrittura neumatica per tornare ad una divisione metrica tradizionale, seppure assai cangiante, ed è pensato in forma tripartita. Il secondo violino detiene questa volta ruolo conduttore producendosi in passaggi che equilibrano l'evidente matrice esatonale con pochi cromatismi, mentre le altre parti procedono sullo sfondo secondo percorsi del tutto autonomi. L'episodio

centrale si fregia di un tema amabilmente scherzoso in tempo molto meno mosso, su cui è inserito a tratti il pizzicato del primo violino; il discorso puramente contrappuntistico a fosche tinte espressioniste viene abilmente conciliato con fasi omofoniche o staticamente accordali di minor densità, dove scarni ritmi di valzer e motivi intervallari di terze sovrapposte o consecutive risiedono a pari diritto. La ripresa propone per ventidue misure un artificioso quanto efficace moto contrario delle quattro linee costituenti l'idea principale, con trascurabili varianti ritmiche ma in dinamica assai più contenuta; da un apice di intensità sonora decresce infine con una iterata cellula conclusiva. Del quarto e ultimo movimento (*Rondò improvvisato*) non esiste una rappresentazione in partitura, visto che le singole parti strumentali alternano un certo numero di frammenti melodici secondo un ordine ed un criterio stabiliti di volta in volta dagli esecutori. La scelta dei collegamenti è affidata all'iniziativa del primo violino, cui devono uniformarsi i restanti strumenti echeggiandone carattere, timbro, intensità. Non mancano beninteso zone preferenziali di raccordo e convergenza come il tema iniziale, il periodo centrale e la coda, dove i tempi sono indicati e valevoli per tutti. Altrove le prescrizioni ritmiche e metronomiche sono più generiche o completamente mancanti e la velocità come pure la dinamica sono a discrezione degli interpreti. Queste sequenze trasponibili rimangono amorphe finché, grazie alla loro elaborazione durante le prove e in sede di concerto, acquistano un carattere di necessità vissuta, al pari di certe proposte di strutture mobili nell'architettura e nella scultura d'avanguardia.

### *Quinto quartetto*

Quest'opera, terminata il 2 gennaio 1977 alla Martinica, reca in frontespizio la dedica «in memoriam Benjamin Britten» e comprende sei movimenti ispirati ad un eclettismo comunicativo ed elegante. Nella prima parte trovano posto alterni sentimenti di sconfinato cordoglio e mesta introspezione, cui fanno riscontro rispettivamente situazioni di staticità vetrificata o rassegnata ripetizione e slanci di straziante cantabilità, che raggiungono culmini di violenta esasperazione per poi ripiegarsi in una dimensione interiore. L'insistente disegno iniziale della viola, irretita sui suoni Fa diesis e Mi in un clima misterioso e sommerso, viene ripreso un'ottava sopra dal violoncello nelle ultime battute, dove gli strumenti si cristallizzano in regione acuta. Una rapida figurazione omoritmica acquista funzione drammatica nell'economia del brano e dà adito al ritorno di un'intera frase, preparata da allusivi aforismi e riprodotta al semitono inferio-

re. Nel secondo movimento prevalgono toni inquieti e turbolenti riflessi in una scrittura intricata e lussureggiante, che eccita l'estremo soggettivismo delle voci mediante coloriture autonome e chiama a raccolta molte risorse tecniche e timbriche quali suoni armonici, glissati, quarti di tono e speciali colpi d'arco, ottenuti percuotendo la corda col crine e col legno contemporaneamente. La struttura tripartita di questa sezione consta di un breve episodio centrale più lirico e tranquillo e di due estremi che utilizzano lo stesso materiale di partenza a parità di lunghezza (58 misure), sicché possiamo considerare l'una come variazione dell'altra. Le linee della viola e del violoncello vengono infatti trasferite ai violini mantenendo pressoché inalterata la fisionomia ritmica e melodica originaria, mentre le restanti parti libere sono del tutto ripensate secondo i dettami di un contrappunto conseguente e inventivo. Una sequenza neumatica di venti secondi funge da coda, simulando curiosi effetti elettronici mediante accelerazione disordinata di suoni acutissimi. Il terzo tempo del quartetto viene eseguito completamente in sordina come il primo e si riferisce metronomicamente alla durata del battito cardiaco, cioè al cosiddetto "tactus fisiologico". Questo fatto, posto anche in relazione a certe unanimi pulsazioni degli strumenti, accrediterebbe l'ipotesi di un simbolismo tra metrica dell'opera e bioritmi dell'organismo umano. Da un acme di intensità espressiva e dinamica raggiunto verso la metà del brano, la sonorità va scemando per mezzo di un inciso iterato in stratificazioni di colore ligneo e velato oscillanti su microintervalli. Un malinconico recitativo del solo violoncello introduce il riquadro seguente, che esuma con armonie nostalgiche le vestigia del defunto armamentario tonale: concatenazioni alchemiche e madrigalesche sconfinano felicemente in aperti sviluppi melodici tingendosi talvolta di luce sinistra ed irreale. Al tema del ricordo si collega pure la quinta parte, che sembra attingere brandelli del passato dai pozzi insondabili della memoria senza apparentemente curarsi di ricomporli in immagini contigue, ma enumerandoli "tout court" come in un seguito di allucinate visioni interrotte dal buio. I reperti di questo inventario hanno radici nella storia remota o recentissima, replicando motivi e figure del quartetto stesso o risuonando di movenze trascorse, di effetti languidi ed eterei, di scheletrici pizzicati col plettro. L'ultimo e più esteso movimento detto "Canto del mattino" (*Morgenlied*) si articola in quattro episodi seguiti da un breve epilogo e caratterizzati ciascuno dalla prevalenza di questo o quello strumento. In tal guisa il materiale della *Hauptstimme*, sostenuta inizialmente dalla viola, viene rifuso in nuove colate sonore allorché passa alle altre parti mediante varie trasposizioni. L'unità del discorso è assicurata non soltanto dalla serie comune ma anche dalla circolazione periodica di cellule motiviche, sovente derivate da scale



a toni interi; le sezioni sono inoltre reciprocamente collegate da monodici raccordi, effettuati di volta in volta dalla parte conduttrice di turno, e risultano abbinate ai temperamenti contrastanti di lirismo drammatico ed estatica gaiezza che si stemperano in volute di anelante meditazione fino ad estinguersi nell'ansioso stupore di un accordo insoluto.

Gianmario Borio

*La seduzione dei segni.  
Considerazioni critiche sulle composizioni vocali*

Sedurre è morire come realtà e  
prodursi come gioco illusionistico  
(J. Baudrillard, *Della seduzione*)

1. La storia dell'avanguardia musicale può essere letta come storia della dissoluzione del carattere linguistico della musica. Con la crisi delle funzioni armoniche e delle forme tradizionali, l'avvento del pensiero seriale e della poetica dell'opera aperta viene liquidato l'aspetto retorico-grammaticale della musica, si disgregano quelle che per Charles Morris sono le tre dimensioni fondamentali del segno: semantica, sintassi e pragmatica <sup>1</sup>. Dal punto di vista semantico il segno cessa di essere portatore di un significato esterno: esso pretende validità immanente, cioè vuole essere autosignificante e esaurirsi in sé oppure assume il carattere di geroglifico. Come tale non denota più univocamente un affetto, un sentimento o una situazione concreta; caduta ogni convenzione interpretativa, esso deve essere decifrato dal fruitore in un lungo processo di indagine dei suoi sensi possibili. Come ha affermato Peter Bürger <sup>2</sup>, la svolta impressa dalle avanguardie artistiche del Novecento corrisponde al passaggio dalla sfera simbolica a quella allegorica: mentre il classicista riconosce nel materiale un significato ancora vivo da rispettare e salvaguardare, l'autore d'avanguardia vede nei segni solo la rovina, la traccia di un senso perduto che non si può più riconquistare. Dal punto di vista della sintassi decade il principio secondo cui in una composizione si articolano relazioni che sono razionalmente costruite e logicamente ricostruibili all'ascolto o alla lettura della partitura. In particolare nelle forme aperte e polivalenti degli anni Sessanta scompare quell'unità dell'opera che garantiva l'oggettivazione di un senso determinato come rapporto tra eventi sostanzialmente e logicamente interconnessi. Dal punto di vista pragmatico, infine, l'avanguardia musicale si sottrae alla comunicazione individuando in ciò che media significati un pezzo di ideologia di una società che nell'onnipresenza dei suoi segni smercia puri involucri svuotati di senso.

La crisi del segno si è manifestata innanzitutto nella tecnica delle composizioni vocali, le quali operano primariamente sul rapporto musica-linguaggio. Nei tradizionali procedimenti di intonazione di un testo il compositore, valendosi delle strutture parallele di musica e linguaggio (declamazione metrica, periodi, curve melodiche), cerca di riprodurre a livello musicale il significato del testo. Testo e musica vengono considerati come due sistemi di espressione indipendenti, ma correlabili; introducendo elementi musicali, il compositore non pregiudica la comprensibilità del testo, anzi ne potenzia il carattere segnico arricchendolo di momenti emotivi che sono assenti nella muta lettura. Con *Gesang der Jünglinge* di Stockhausen, *Ombaggio a Joyce* di Berio, ma soprattutto con *Anagrama* di Kagel, *Aventures* di Ligeti, *Glossolalie* e *Maulwerke* di Schnebel, si registra un profondo cambiamento nel rapporto musica-linguaggio. Il linguaggio non viene più considerato nel suo momento semantico, ma viene smontato e ri-composto nei suoi aspetti fonetici, articolativi e gestuali. Sorge così un linguaggio mimetico e associativo in cui è assente ogni qualità simbolica. In ciò che Schnebel ha pregnamente definito «programma di un linguaggio non affermativo»<sup>3</sup> si manifesta il tentativo di costruire un senso svincolato dalla normatività del linguaggio informativo e della sua pseudocomunicatività, si profila l'utopia di un'espressione senza mediazioni nell'unicità auratica del suono fonetico. Il movimento dell'avanguardia musicale si specifica come critica del segno<sup>4</sup>.

2. In direzione contraria procedettero musicisti che da un lato tennero fermo al carattere segnico dei materiali e dall'altro si opposero alla riduzione del linguaggio al suo stadio presemantico, operando una sorta di anticritica alla critica del segno. Nelle operazioni di *démontage* dell'avanguardia essi intravidero un gratuito atto di annichilamento di un significato che deve essere conservato se non si vuole sminuire la musica a un puro sostrato bruitistico di un pensiero vuoto e senza concetti. Dalla metà degli anni Settanta il segno si è ripresentato con tutte le sue seduzioni sulla nuova generazione di compositori che, particolarmente nella sua frangia neoromantica, mira alla ricostruzione di una "teoria degli affetti"<sup>5</sup> soppressa dall'avanguardia. In questa costellazione assume una posizione paradigmatica il pensiero musicale di Hans Werner Henze, compositore dell'età di Stockhausen, Nono e Ligeti, il quale ha mantenuto in questi quarant'anni una posizione di consapevole e coerente antiavanguardia. Opponendosi al principio, normativo per l'avanguardia seriale e post-seriale, della crescente espansione del materiale e della composizione come critica della tradizione, Henze ha rivendi-



cato la legittimità di un rapporto di positiva continuità con la tradizione musicale europea fondato sulla «coscienza del valore simbolico della musica sviluppatasi storicamente» <sup>6</sup>.

In Henze svolge un ruolo centrale il rapporto musica-linguaggio. E ciò a diversi livelli. Innanzitutto nella sua vastissima produzione primeggiano composizioni che si valgono di un testo letterario, scritte per cantante e orchestra o gruppo cameristico, per coro o per il teatro. In secondo luogo l'esegesi dell'opera di Henze risulterebbe monca se si trascurassero gli influssi letterari che – esperienze estetiche nel senso più profondo del termine – mutarono e formarono la personalità del compositore: le giovanili letture di Trakl, l'amicizia e collaborazione con Ingeborg Bachmann, l'incontro con Brecht, l'attenzione per i più recenti sviluppi della letteratura socialmente impegnata (Gaston Salvatore, Miguel Barnet e H. M. Enzensberger). Infine non va dimenticata la propensione di Henze per la scrittura, intesa non come confessione, dichiarazione estetica o commento delle opere, ma come mezzo di espressione parallelo alla produzione musicale; l'impulso alla scrittura si concreta nelle forme del diario, dell'annotazione di viaggio o della conversazione, vale a dire in forme capaci di fissare il pensiero nell'istante del suo scaturire, quando il momento emozionale non si è ancora dissolto nella sistematicità concettuale.

Alla base della poetica di Henze sta l'idea che nella musica si svolge un "discorso spirituale" che va al di là dell'aspetto puramente fonetico delle parole o dei parametri acustici dei suoni. Linguaggio e musica non si incontrano né per omologia strutturale né per affinità timbrica, ma si congiungono per il loro carattere segnico, per la loro facoltà di esprimere e comunicare sentimenti, stati psicologici ed esperienze umane. Henze afferma: «Se nella coscienza sono penetrate frasi, strutture di pensiero in forma linguistica, si è formato nell'inconscio qualcosa che va oltre la sonorità del linguaggio, oltre le condizioni in cui è avvenuto il concepimento, oltre il loro riverbero nella memoria, qualcosa che permette anche alle singole parole di continuare ad esistere come qualità emozionali» <sup>7</sup>. La musica non può rinunciare a tali qualità altrimenti scade a brusio insensato che è intellettualmente inferiore al pensiero discorsivo e tecnicamente insufficiente per essere dichiarato arte. A completamento della sua argomentazione Henze cita la Bachmann: «Le parole non cercano più l'accompagnamento che può dare loro la musica, bensì l'unificazione. Cercano la nuova condizione in cui possono sacrificare la loro autonomia e guadagnare una nuova forza di persuasione attraverso la musica. E la musica non cerca più un testo di poca importanza come occasione, ma una lingua in valuta pregiata, un valore su cui possa misurare il suo» <sup>8</sup>. Il fine perseguito da Henze è una

compenetrazione dei due sistemi di rappresentazione del significato in cui quest'ultimo viene salvaguardato ed arricchito. Non esiste quindi un senso più profondo da ritrovarsi a livello mimetico né una polivalenza di significati inesauribile all'interpretazione; è la musica stessa a generare spontaneamente una «nomenclatura di tensioni»<sup>9</sup> che l'ascoltatore concretizza nell'atto della fruizione pervenendo attraverso il piacere del Bello alla conoscenza.

3. Tra le innumerevoli opere di Henze su un testo letterario prenderò ora in esame, procedendo in linea cronologica, una serie di composizioni per voce solista e orchestra (o gruppo cameristico) che faranno da filo conduttore alla poetica del segno. Nel 1948, all'epoca dei primi seminari di Darmstadt e dello studio della dodecafonia, Henze compone *Whispers from Heavenly Death*, una cantata sull'omonima poesia di Walt Whitman. Scritto inizialmente per voce e pianoforte e poi diffuso nella versione per cantante (soprano o tenore) e otto strumentisti, questo breve brano testimonia il particolare approccio di Henze alla tecnica dodecafonica. Estraneo alla tendenza puntillistica dei compositori seriali e affine ai primi saggi dodecafonicici di Dallapiccola, Henze considera la serie non come un fenomeno intervallare che impernia l'intero tessuto musicale ma come un fenomeno essenzialmente melodico. La disposizione dei dodici suoni dipende dal loro valore espressivo ed è in gran parte dettata dai significati del testo; in tal modo si rende superfluo l'addizionale coinvolgimento dei registri nel processo di serializzazione: una seconda maggiore e una nona minore o una terza minore e una sesta maggiore di principio sono intercambiabili, essenziale è la qualità sonora degli intervalli non il rigore dell'organizzazione formale. L'inizio del primo movimento di *Whispers* mostra come l'esposizione dei dodici suoni (inversione della serie fondamentale nelle prime due battute) miri non tanto al riempimento dello spazio cromatico quanto all'evidenziazione di intervalli e di gruppetti caratteristici. A partire da battuta 4 viene ripresentata l'inversione della serie, ora in linea orizzontale eseguita dal violoncello sordinato in *pochissimo espressivo*; con la successiva entrata della tromba, anch'essa sordinata, si completa l'esposizione di tutti i caratteri espressivi e coloristici del primo brano. A questo punto la voce può articolare la serie nella sua forma originale che sarà ripetuta altre due volte, mentre gli strumenti si limiteranno a un libero contrappunto utilizzandone frammenti.

*Whispers* è una composizione di rilievo non solo per il peculiare trattamento della tecnica dodecafonica, ma anche per la scelta dell'organico strumentale. La distribuzione degli otto colori (tromba,

celesta, arpa, violoncello, xilofono, vibrafono, Glockenspiel, diverse percussioni) intorno alla voce crea un paesaggio acustico inconsueto per gli anni Quaranta che, come ha osservato Klaus Geitel<sup>10</sup>, anticipa le sonorità del *Marteau sans maître*. Il sottile controcanto alle due estremità di violoncello e tromba (all'inizio contenuto, poi sempre più in evidenza) e il frammentario intreccio percussivo degli altri strumenti (in prevalenza idiofoni) ricalca pienamente l'atmosfera siderale e lo stile aforistico dei versi di Whitman. I "sussurri della morte celeste" che accompagnano l'anima in una regione ignota e inaccessibile, dove non ci sono né voce né occhi né mano né terra, dove il tempo e lo spazio sono eterni, vengono interpretati da Henze nella progressione temporale e dinamica dei cinque movimenti: Moderato, Tranquillo, Adagio, Allegro, Allegro molto. Il movimento finale, caratterizzato dall'instabilità metrica (continua alternanza di 5/4 e 4/4) e da un escandesciente ostinato di percussioni, celesta e arpa che ricorda le terrificanti sonorità delle orchestre gamelan, rappresenta il culmine drammatico dell'opera. In *Whispers* si rivelano già i tratti fondamentali dell'arte di Henze: precisa espressione del contenuto poetico attraverso il decorso melodico, raffinata disposizione dei colori, scrupolosa scelta degli interventi strumentali, primato della qualità intervallare sull'organizzazione formale e un percorso drammatico con sfumature quasi teatrali. In questa fase l'universo del significato è ancora totalmente aperto: la parabola di Henze sembra tendere a una conciliazione di esigenza espressiva e linguaggio d'avanguardia che si realizza in solitaria distanza sia dalla concezione numerica della musica sia da quella retorico-discorsiva.

Con *Apollo et Hyacinthus*, scritta appena un anno dopo, ci troviamo in un clima musicale totalmente mutato. Quest'opera a rigore non è neppure una composizione vocale, ma piuttosto una di quelle forme miste che spesso ricorreranno nella produzione di Henze. Il titolo rinvia alla musica a programma e a prima vista l'opera appare come una sorta di poema sinfonico per piccola orchestra. Nello stesso tempo è pure un concerto per clavicembalo in miniatura con tutti gli artifici inerenti a questa forma e con la sua sonorità arcaica che rivela le fascinazioni neobarocche della lezione di Fortner. A questo nesso di neoclassicismo e poema sinfonico rinvia lo stesso Henze: «Il vero sottotitolo è "Improvvisazioni": il brano ha elementi che (nella mia fantasia) potrebbero appartenere a un concerto da camera francese del XVIII secolo... essi indirizzano l'ascolto verso pensieri determinati, quasi figurati, evocando associazioni, fissando l'ascoltatore; il mio contributo personale diventa più comprensibile e accettabile se si pensa che in questo brano ho spesso superato i confini della musica astratta nel modo in cui avviene nella "musica a programma"»<sup>11</sup>. Tuttavia vi è un terzo elemento che subentra nel



finale e infrange ancora una volta l'apparenza della forma. La poesia di Trakl, eseguita dalla cantante contralto, ricorda per i suoi toni oscuri e lamentosi il "Tief ist die Trauer" che compare in chiusura al secondo quartetto di Schoenberg; tuttavia qui la parola non sorge come improvvisa emanazione della musica ma è funzionale all'economia del poema, essa è intesa come «musica olimpica per la morte di Hyacinthus»<sup>12</sup>.

In quest'opera si manifesta una delle costanti della produzione di Henze: la musica come gioco di maschere che rinviano ogni volta a un significato differente, combinazione di segni vuoti che, ritualizzati, continuano a sedurre o, come dice Baudrillard, «strategia delle apparenze»<sup>13</sup>. A livello globale ciò determina un'incessante metamorfosi del linguaggio che renderà man mano superfluo ogni tentativo di fissare lo "stile personale" di Henze. Se con questo termine si intende lo stabilizzarsi della scrittura di un artista che, passato attraverso le convenzioni del linguaggio musicale, è pervenuto al suo proprio, individuale modo di esprimersi – una sorta di *principium individuationis* della musica – allora la musica di Henze mette fuori uso una categoria dell'estetica partecipando alla critica del soggetto del pensiero antimetafisico contemporaneo. Come abbiamo constatato in *Apollo et Hyacinthus*, la frattura dell'unità stilistica può compiersi anche a livello micrologico. Un altro esempio è *Nachtstücke und Arien* del 1957 in cui si alternano tre brani orchestrali – denominati Notturmi – e due arie per soprano su testi di Ingeborg Bachmann. I brani orchestrali, che sono collocati nei punti nevralgici dell'opera (inizio, centro e chiusura) non sono Notturmi né nel senso originale del termine (composizione d'ambiente destinata a un determinato scopo) né nel senso della musica da salotto della fine Ottocento. Del genere Notturmo conservano comunque un elemento: sono "pezzi di carattere", descrizioni di stati d'animo "notturmi": lirico e nostalgico il primo, agitato e misterioso il secondo, squillante come le prime luci del mattino il terzo. Le poesie della Bachmann sul tema della notte fungono da elemento connettore delle varie sezioni. In tal modo si scopre un altro strato della composizione: nella sua struttura rimanda ai cicli sinfonici con parti cantate del tardo romanticismo come la *Seconda Sinfonia* di Mahler o la *Lyrische Symphonie* di Zemlinsky. Tuttavia i cinque movimenti non sono coordinati da comuni principi tematici e, in questo gioco di maschere, l'ascolto è di nuovo sospinto indietro, verso lo stile rapsodico della *suite* preclassica<sup>14</sup>. Per questi aspetti Henze può essere annoverato tra quei musicisti eccentrici, "inattuali" che si trovano sempre, per così dire, in anticipo o troppo indietro rispetto al tempo reale della storia, il cui caso esemplare nel Novecento è rappresentato da Ernst Krënek, col quale Henze condivide pure la straordinaria copiosità delle opere e la

dedizione al teatro musicale. Tuttavia mentre nella sua ormai sessantennaria produzione Křenek ha adottato stilemi tardo-romantici, forme neoclassiciste, il linguaggio atonale, la tecnica dodecafonica, il serialismo integrale e l'aleatorietà controllata, rendendo ogni volta la composizione banco di prova di queste tecniche e sede di riflessione sul loro status storico<sup>15</sup>, Henze "si serve" letteralmente di materiali, generi e tecniche del passato per estrapolarne l'intemporale "significato spirituale". In tal modo la sua posizione estetica prima del 1968, retrograda rispetto al suo tempo, appare persino anticipatrice dell'attuale fase di stagnazione del nuovo e della crisi del concetto di materiale.

4. Nel 1956, subito dopo aver terminato il *König Hirsch*, Henze compose i *Fünf neapolitanische Lieder* che segnano il suo accostamento al folclore italiano. Le cinque canzoni "e copp' 'o tammurro" (così il sottotitolo) sono scritte per voce intermedia e orchestra e dedicate a Ingeborg Bachmann<sup>16</sup>. Il susseguirsi di brani a diverso carattere accomunati dal tema amoroso rinvia ai cicli liederistici del Romanticismo tedesco, alla *Dichterliebe* e alla *Schöne Müllerin* con il loro intreccio di amore, nostalgia, passione e morte. Tuttavia il trattamento melodico, caratterizzato da prolungati melismi e complessi ornamenti (appoggiature brevi, lunghe e a volte accentate, trilli, note con semplice o doppia puntatura) estranea questi *Lieder* dal loro originale luogo romantico per dislocarli nella zona dei semplici sentimenti del mondo contadino. Formalmente i *Fünf neapolitanische Lieder* sono disposti secondo uno schema classico: a un primo movimento dai toni drammatici segue un Allegretto pastorale, il terzo movimento è uno Scherzo ironico e rappresenta l'asse centrale del ciclo, ad esso seguono un Adagio dolce e cantabile e un movimento conclusivo che ripropone elementi di tutte le canzoni precedenti. La disposizione simmetrica si palesa a diversi livelli: la seconda e la quarta canzone hanno in comune la forma bipartita (introduzione strumentale e parte cantata), l'ultima si riallaccia alla prima riprendendone il motivo conclusivo e, più in generale, spiegandone il tono lamentoso e drammatico con al centro il tema della morte.

Il secondo *Lied* è l'unico a divagare dal tema dell'amore deluso e per la sua spensieratezza e serenità evoca il clima delle Pastorali. Il testo è il seguente:

A l'acqua, a l'acqua de li ffuntanelle,  
addò ce vanno li bbelle a lavare,  
là me la voglio scegliere 'a cchiù bbella

e sempr' appriesso la voglio purtare.  
Li ggente ca scontano pe' via:  
addò l'ha fatta 'sta caccia riale?  
I' l'aggio fatta a lu bosco d'Avella  
addò la neve nun se squaglia maie.

La sezione cantata è preceduta da un lungo preludio strumentale in cui si alternano rapsodicamente parti eterogenee. L'iniziale tema pastorale dell'oboe (battute 1-12) viene momentaneamente interrotto dalle terzine dei fiati (battute 13-14), materiale che ricomparirà, nella seconda parte, sugli archi come accompagnamento quasi chitarristico del canto; prima e subito dopo la prosecuzione del tema dell'oboe il clarinetto esegue ripetutamente una rapida e fluente scala lidica che, come rileva Stoverock <sup>17</sup>, simboleggia le fontanelle del testo (es. 1).

Dopo una cesura segue la parte vocale, introdotta da un breve motivo del corno inglese; il primo verso è musicato con una semplice melodia in La bemolle minore che si articola in un periodo a due semifrasì terminante in una cadenza con seconda frigia e settima dominante (es. 2) <sup>18</sup>.

Gli otto versi del testo sono divisi in due parti di quattro versi che si rapportano simmetricamente tra di loro, dando luogo grosso modo a una forma ABA'B'. La melodia del quinto verso è identica a quella del primo, mentre quella del sesto è una variante del secondo; il settimo verso invece sta in relazione con il terzo per il gesto ampio della sua melodia e l'accompagnamento ostinato. Solo l'ottavo verso ha un carattere autonomo: con l'evocazione del "bosco d'Avella addò la neve nun se squaglia maie" il brano si conclude in una coda caratterizzata dalle suggestive quinte nella triplice ripetizione di "maie" riprese in eco dal corno sordinato.

I *Fünf neapolitanische Lieder* hanno una fisionomia peculiare e inconfondibile. Ciò è dovuto sia all'accuratezza nella configurazione delle melodie sia alla raffinatezza della strumentazione. I testi, che nella loro struttura corrispondono al tradizionale strambotto, sono musicati con un canto sillabico basato su melodie semplici e cantabili. Là dove poi si richieda un'interpretazione più espressiva, Henze introduce melismi, ornamenti e intervalli più aspri (vedi la particolare funzione del tritono) che sottolineano ogni volta il sentimento delle parole. Dal canto loro gli strumenti non sommergono mai la parte vocale ma la sostengono quale completamento della poesia. Essi sono tenuti accortamente in secondo piano con i legni in funzione solistica o contrappuntistica e gli archi a disegnare una sottile ritmica simile a un accompagnamento di chitarra oppure a formare estese superfici sonore a mo' di bordone.

Alla base della composizione vi è uno studio della musica napole-



Es. 1

II

1  $\text{♩} = 88$

Fl. 1

Ob.

Cl. i.

Clar. basso

Cor. 1

Arpa

Via.

Viol. 1

Cl.

8  $\text{♩} = 100$

Fl. 2

Ob.

Cl. i.

Clar.

Fg.

Cor. 2

Tr.

Arpa

Via.

10  $\text{♩} = 100$



## Es. 2

*mf* semplice

A l'a.cqua a l'a.cqua de li ffun\_ta nel le, ad-  
 -do' vanno li bbel le a la\_va-re

tana che è documentato nella trasmissione *Die Canzonen von Neapel*<sup>19</sup> curata da Henze nell'aprile 1956 per il Norddeutscher Rundfunk. La canzone napoletana è considerata come un complesso fenomeno che si articola per molti secoli subendo influssi di ogni genere: scaturita dai canti dei trovatori del Duecento, assimilò elementi di origine mora passando poi per i Madrigali, la Pastorale e le Sonate scarlattiane fino a giungere all'opera dell'Ottocento. In tal modo si sono sedimentati molteplici strati storici che sono tenuti uniti, secondo Henze, nella sostanza ancora vivente della Canzone. Ma è soprattutto nell'inscindibile unità di musica, lingua e gesto del dialetto napoletano che pone le sue radici la Canzone. La lingua dei napoletani è sentita da Henze come un continuum che va dal sospiro al lamento, al grido e che trova la sua apoteosi nel canto, il quale non è separato ma segue spontaneamente dalla lingua. In questo intreccio di storia vivente e psicologia etnica si inserisce il tentativo di salvataggio della tradizione intrapreso da Henze nei *Fünf neapolitanische Lieder*. Esso appare come nobilitazione di una musica considerata inferiore dall'avanguardia e come intrusione di una tradizione periferica nella musica colta europea.

Tuttavia tale tentativo segue la legge di integrazione e manca l'obiettivo di conciliare «musica da piazza e musica da camera»<sup>20</sup>. In modo analogo a *Rispetti e Strambotti* e *Stornelli e Ballate* di Malipiero, in cui melodie popolari vengono integrate in una forma "nobile" come il quartetto d'archi, nei *Fünf neapolitanische Lieder* l'elemento popolare perde la sua forza primitiva e non addomesticata e viene assorbito dalla forma levigata e colta del neoclassicismo europeo. Sebbene gli elementi popolari non siano semplicemente presi a prestito o imitati, indiscusso rimane il loro carattere di segno che tramite artifici, quali la stilizzazione o l'arcaismo, pretende di rimanere incontaminato. Henze si colloca così all'esatto opposto di Bartók, Janáček e Berio, nelle cui composizioni l'elemento folcloristico non è un'immagine ideale a cui tendere, ma vive una seconda esistenza perdendo le sue caratteristiche esteriori. Nelle strutture melodi-



che, armoniche e ritmiche della musica balcanica, Bartók intravide qualità a cui la sua ricerca sul materiale già di per sé tendeva e le incorporò nella sua musica orientandole verso l'emancipazione del sistema temperato, l'accrescimento della complessità ritmica e la rottura delle classiche forme strumentali. Al contrario Henze tenta di salvare l'essenza originaria della Canzone e restituirne la primitiva bellezza adattandola alle belle proporzioni della forma classica: «musica da camera» e «musica da piazza» vengono entrambe riconfermate, ma a livello illusorio. Il tentativo di restaurare una tradizione eclissatasi nella «furia del dileguare» non è meno problematico di ogni tentativo di cancellare un pezzo di passato come se non fosse mai esistito.

5. Malgrado la continua trasformazione stilistica si possono fissare nella produzione vocale di Henze dei caratteri ricorrenti: la parola come portatrice di sentimenti e emozioni, la musica come «ancella» dei significati poetici e, dal punto di vista tecnico, chiare linee melodiche, equilibrio formale e sonorità coltivate. Una composizione in cui queste costanti si sposano in suggestiva sintesi è *Being Beauteous* del 1963, che a ragione è stata definita come «molto tipica»<sup>21</sup> per il linguaggio di Henze. Schizzi per la composizione furono redatti durante un viaggio a New York in occasione dell'esecuzione della sua *Quinta Sinfonia*. Più tardi in un testo delle *Illuminations* di Rimbaud, Henze ritrovò la singolare combinazione di «dolcezza e paura, dissoluzione e pericolo»<sup>22</sup> che pervade l'atmosfera notturna del quartiere di Harlem. Il testo di Rimbaud, che come la gran parte delle *Illuminations* è in prosa, è stato disposto da Henze in quattro strofe a metrica e dimensioni disuguali, da cui poi è ricavata la forma musicale:

Devant une neige,  
un Être de beauté de haute taille.  
Des sifflements de mort et des cercles de musique  
sourde font monter, s'élargir et trembler  
comme un spectre ce corps adoré.

Les couleurs propres de la vie se foncent,  
dansent, et se dégagent autour de la vision,  
sur le chantier.  
Des blessures écarlates et noires éclatent  
dans les chairs superbes.

Et les frissons s'élèvent et grondent,  
et la saveur forcenée de ces effets

se chargeant avec les sifflements mortels  
et les rauques musiques que le monde,  
loin derrière nous, lance sur notre mère de beauté, –  
elle recule, elle se dresse.  
Oh! nos os sont revêtus d'un nouveau corps amoureux.

O la face cendrée, l'écusson de crin,  
les bras de cristal!  
le canon sur lequel je dois m'abattre à travers  
la mêlée des arbres et de l'air léger! <sup>23</sup>

*Being Beauteous* è, non solo nel titolo, una composizione sul Bello. L'organico scelto da Henze, quattro violoncelli, arpa e soprano, è particolarmente adatto a creare una sonorità eterea, avvolta da un'aura quasi metafisica. L'esperienza del Bello come momento estetico-contemplativo può condensarsi anche in poche battute come avviene nel secondo interludio strumentale, dove i quattro violoncelli intrecciano tenui linee espressive, suonando tutti nel registro di soprano (es. 3).

La prima sezione è introdotta da un Adagio strumentale a cui si aggiunge l'Arioso a note lunghe e tenute del soprano. Dopo l'inserimento delle figure ostinate dell'arpa la cantante intona le parole chiave "un Être de beauté de haute taille". Sulla parola "beauté" Henze si sofferma per la prima volta con un lungo melisma rivolto verso le zone alte, nell'accompagnamento del quale si nasconde una cadenza in Sol minore (es. 4).

La prima strofa si conclude con una sezione in 3/4 intitolata *Valse*. Questa forma triadica (qui: Adagio strumentale-Arioso-*Valse*/recitativo) trova una corrispondenza più o meno simmetrica nelle seguenti tre sezioni che presentano ciascuna un interludio strumentale e due parti cantate <sup>24</sup>. Il movimento principale è collocato al livello del climax drammatico del testo di Rimbaud, cioè alla terza strofa nella suddivisione di Henze. In esso sono ricapitolati e combinati i diversi materiali della composizione: anche l'opposto della bellezza – stati di tensione e angoscia, allucinazioni e visioni terrificanti – entra a far parte di questo climax e viene interpretato con l'inasprirsi della linea melodica (uso dei tritoni e settime maggiori) e l'aumento di complessità delle armonie. Anzi sono proprio questi stati a costituire il punto drammaticamente focale del brano per poi essere superati nell'ultima aria che Klaus Geitel ha paragonato a un «nirvana» <sup>25</sup>.

Malgrado la scelta di uno dei testi più ermetici delle *Illuminations*, in cui l'immagine del Bello è strettamente intrecciata con gli aspetti più orrendi dell'esistenza – sangue, guerra, distruzione – Henze mostra di aderire alla concezione del Bello dell'estetica classica: Bello, in senso platonico, come *splendor formae*. I momenti di

### *Le composizioni strumentali e vocali*

Es. 3

73

rit. un poco accel.

Arpa

Soprano

1

2

3

4

Vcl.

[illegible]



Es. 4

Arpa

Soprano

Vcl.

1

2

3

4

de beau - - - - - de hau - - - - - te tai -

pp

p

pp

lacerazione e brutalità, che in Rimbaud fungono da premessa e non da controparte all'immagine della bellezza, vengono neutralizzati da Henze in una luminescenza eterica che sta all'inizio e alla fine della composizione. Se si rimane nell'ordine simbolico di Rimbaud, si vede che l'"Essere di suprema bellezza" si mostra al poeta in un istante visionario proprio quando i sensi sono ottenebrati dalla violenza della battaglia e dall'avvicinarsi della morte. La bellezza è un'apparizione: il poeta, che è "veggente", la coglie *via negationis*, come apertura sull'ignoto e non come sublimazione del noto <sup>26</sup>. Henze si distanzia da questa concezione ricorrendo a un'organizzazione formale tratta da epoche passate. Egli combina forme diverse secondo il modello degli oratori o delle scene concertanti e livella le scabrosità insistendo sugli aspetti lirici del testo e sul suono eterico degli strumenti: «Vecchie forme sono per me come ideali di bellezza, non più raggiungibili eppure visibili a grande distanza e capaci di destare la memoria come i sogni; ma il cammino verso di esse è adombrato dall'enorme oscurità della nostra epoca, è l'impresa più difficile e impossibile. A me sembra questa l'unica follia per cui merita vivere» <sup>27</sup>.

*Being Beateous* è una composizione rappresentativa non solo per il periodo intermedio, "formalista" della produzione di Henze, ma per il suo atteggiamento estetico che, malgrado la radicale svolta del

1968, non ha subito variazioni di rilievo. Che il centro propulsore della poetica di Henze sia stato e sia tutt'ora il concetto tradizionale di Bello artistico non viene contraddetto neppure dalle forme più estreme dell'arte di denuncia adottate da Henze negli anni Settanta. Anche *Voices*, un catalogo musicale dell'esperienza della Resistenza e della lotta rivoluzionaria con tutte le sue rappresentazioni di oppressione, sofferenza e violenza, termina con un festoso inno ai fiori. Qui la rivoluzione mondiale coincide con la catarsi e l'instaurarsi dell'universo del Bello nel senso di Marcuse. Nel frattempo l'estetica del Bello è ridiventata regolativa per i giovani compositori neoromantici che hanno trovato in Henze un inatteso alleato dello spontaneismo espressivo e dell'arte "riumanizzata" <sup>28</sup>. E non sorprende che nel suo ultimo libro, *Die englische Katze*, Henze scagli una polemica contro Helmut Lachenmann, compositore che in questi ultimi anni si è dedicato precipuamente alla sperimentazione di nuove possibilità di emissione del suono sugli strumenti tradizionali, elaborando una concezione del Bello musicale antagonista ai ritorni al passato e ai canoni estetici della vigente prassi concertistica. Per Henze, Lachenmann appartiene a quella frangia di compositori nelle cui opere «il negativo del nostro tempo (cioè la corrotta vita musicale nel capitalismo con tutti i suoi fenomeni concomitanti, tra i quali anche quello della presenza pluralistica dei pensatori dell'Altro, dei costruttori dell'Altro) si riflette come in uno specchio in cui il brutto crede di essere un prodotto artistico» <sup>29</sup>. Nella sua risposta <sup>30</sup> Lachenmann insiste sul fatto che il Bello oggi non può darsi altro che come critica dei valori dominanti, come «rifiuto del consueto». Non è l'esigenza umana del Bello ad essere negata, ma il suo esaurirsi nell'effimero istante del piacevole e nella contemplazione della forma. Questi aspetti unificano posizioni ideologicamente così divergenti come la musica impegnata di Henze e l'ideale del semplice dei neoromantici. Nella controversia tra Henze e Lachenmann si ridisegna l'antitesi fondamentale della musica contemporanea, quella tra avanguardia e tradizione.

6. Il periodo che va dalla fine del 1967 al 1969 significa per Henze l'abbandono del formalismo, la presa di coscienza politica e la conversione ai principi estetici del marxismo. Fondamentale in questa svolta furono l'esperienza con Rudi Dutschke e gli studenti della Nuova Sinistra berlinese. Fra di essi occupa un posto particolare Gaston Salvatore, poeta, drammaturgo e sociologo di origine cilena e di lingua tedesca. Con le sue poesie e i suoi discorsi Salvatore si proponeva di contribuire a un processo di maturazione che elevasse l'«intelligenza antiautoritaria» a «intelligenza rivoluzionaria» intesa

come organizzazione del futuro <sup>31</sup>. Il suo obiettivo era quello di trasformare la ribellione soggettiva e la teoria critica in strategia della trasformazione sociale. Oggetto delle sue poesie sono i sogni, le insicurezze, le ingenuità e le false utopie degli intellettuali radicali nonché il solipsismo dell'avanguardia occidentale. Di Salvatore, Henze ha musicato due cicli di poesie in *Versuch über Schweine* per voce e orchestra del 1968 e *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*, azione musicale per baritono e diversi gruppi strumentali del 1971. *Versuch über Schweine* è la prima opera dopo la "svolta" in cui si mostra un sensibile allontanamento dal precedente stile vocale. Henze si appropria di tecniche per la produzione vocale del suono sviluppate in seno all'avanguardia europea allo scopo di guadagnare ambiti di espressione non consentiti dalla prassi tradizionale. L'avvicinamento alla Nuova Sinistra, che a differenza del realismo socialista considerava inseparabili rivoluzione politica e rivoluzione culturale, ha provocato quindi in Henze un accostamento alle posizioni dell'avanguardia. Il lirismo melodico delle precedenti composizioni lascia il posto a un paesaggio sonoro aspro e dissonante. Bisogna tuttavia osservare che l'adozione delle tecniche dell'avanguardia non implica in Henze una mutazione della posizione estetica; esse non sono indice della coscienza dell'espansione del materiale, ma vengono integrate come segni additivi nell'economia semantica dell'opera. L'accoglimento dei nuovi procedimenti è quindi accettazione condizionata: le caratteristiche sonore cambiano, intatta rimane la poetica del segno.

Il titolo *Versuch über Schweine* deriva da una delle poesie di Salvatore, *Versuch über uns*, che compare all'immediato inizio della composizione:

*Die Bourgeoisie ist eine Krankheit*

Unsere Versuche sind  
ein schwer durchschaubares Durcheinander  
von Anpassung  
verbindlichen Abmachungen  
und Träumen  
sehr unterschiedlich  
Stichworte  
manchmal irreführend datiert <sup>32</sup>.

Qui il termine *Versuch* ha un duplice senso: da un lato significa saggio, studio, analisi ragionata – quindi studio su noi stessi, autoanalisi – e dall'altro tentativo, prova, esperimento – sperimentazione di nuove forme di vita, organizzazione del futuro. Henze ha trasformato il titolo in *Versuch über Schweine* (Saggio sui porci) facendo



allusione alle ingiurie rivolte dalla polizia ai dimostranti berlinesi. Il testo nel suo insieme è un'istantanea sull'inquietudine e il disorientamento degli studenti all'indomani dell'attentato a Rudi Dutschke e si fa portavoce delle istanze rivoluzionarie contro la comoda accettazione di circostanze ritenute inevitabili. È una poesia che si differenzia profondamente da tutti i testi precedentemente musicati da Henze. Fatta di rapide immagini associative che si fondano su insolite combinazioni di vocaboli, procede in un continuo cangiare di sensazioni e emozioni. Ad essa la musica risponde con scosse quasi espressionistiche che in certi punti ricordano l'*Erwartung*. Con l'opera di Schoenberg, *Versuch über Schweine* condivide la forma di monodramma articolato in diversi episodi (in Schoenberg 4, in Henze 6) e un'emozionalità esasperata, piena di rimorsi e presentimenti. Anche il tema dell'attesa è presente nella composizione di Henze, tuttavia non è l'attesa di un destino che si compie ineluttabilmente sulla testa del soggetto, ma attesa della realizzazione delle speranze e delle utopie. A differenza di Schoenberg inoltre Henze non scrive una musica sismogrammatica che rispecchia l'angoscia solitaria, ma dà rappresentazione a una collettività in tumulto. L'urlo espressionista è estraniato nel senso più puro del termine, cioè esteriorizzato, dislocato nella sfera esterna: i sentimenti sono sempre sentimenti collettivi.

Per la parte vocale, scritta appositamente per il virtuoso londinese Roy Hart, Henze ha escogitato un complesso sistema di notazione che prevede vibrato, tremolo, falsetto, flautato, *Sprechgesang*, parlato e persino l'esecuzione di due suoni simultaneamente. Il testo è sussurrato, declamato, urlato e a rigore non si può parlare di opera espressionista: ricordando lo stile recitativo di Allen Ginsberg e Le Roi Jones questa fantasmagoria vocale assume i caratteri di un immaginario teatro della crudeltà. Il contenuto delle poesie di Salvatore viene ad ogni passo decodificato e tradotto in linguaggio musicale. Esempio è l'arrangiamento della seconda poesia. Quando si presentano le parole «le immagini del passato riemergono, piccoli sintomi di stanchezza, devastazioni quotidiane», la linea melodica viene accompagnata dagli archi in *glissando* e dai legni in fluido intreccio di terzine, quintine e sestine – figurazioni retoriche che rendono a livello musicale l'idea del confluire di passato e presente. A ciò segue un passaggio lirico in cui la viola solista sostiene con un fraseggio espressivo le parole «bellezza sempre ritornante, un ritorno al passato». Qui ritroviamo uno dei contrassegni della musica di Henze: la bellezza associata a archi melodici ampi e cantabili, a lunghi e accurati arabeschi (es. 5).

L'ultima poesia è un invito alla pianificazione della rivolta e un appello agli obblighi morali del militante; è l'immagine della rivolu-

Es. 5

1  
Fl.

2  
Clar.

Clar. basso

Tromb. ten.

Chit. el.

Voce

al-so meaning

pppp

pp

im al

Schön-heit beau-ty

wie - der-kehrend

re - - - - - appearing,



Viol. I  
Viol. II  
Vie.  
Vcl.

*(div.)*  
*(pizz.)*  
*(div.)*  
*(pizz.)*  
*(div.)*  
*(pizz.)*

*p*  
*mf*  
*ppp*



Voce  
Vie. 1

ein zu rück  
fall - ing  
back

blei -  
al -

bern  
ways.

*p*  
*mf*  
*ppp*



zione come apocalisse, realizzata musicalmente in un crescendo dinamico con vibrato e sforzato degli archi e "frullato" degli ottoni. *Versuch über Schweine* si conclude in termini eloquenti: «mi alzai e dissi: mi arrendo, questo è tutto, e poi sparai come è comandato».

7. *Versuch über Schweine* rappresenta il momento più radicale dell'impegno politico di Henze: la coscienza delle contraddizioni sociali si concretizza in una musica di protesta e agitazione che ha come fine immediato la mobilitazione delle forze rivoluzionarie. Con *Voices* (1973) e *El Rey de Harlem* (1979)<sup>33</sup> Henze abbandona la concezione insurrezionale della musica politica a favore di una più meditata estetica della denuncia e della Resistenza. Alla partitura di *Voices*, Henze prepone una lunga citazione dall'*Arbeitsjournal* di Brecht che può essere considerata come un manifesto della posizione del compositore dopo il '68. È una legittimazione del lavoro del "poeta" borghese allorché esso sia messo al servizio della causa del proletariato. La preparazione di una cultura radicalmente nuova non è intesa come sollecitazione alla prassi rivoluzionaria, ma come compito progressivo di quella fascia di artisti che, avendo piena padronanza dei mezzi tradizionali, sono in grado di elaborare le tecniche espressive più avanzate, le quali costituiranno le basi della futura civiltà.

*Voices* è un'antologia di ventidue canzoni, che possono essere eseguite anche separatamente, per due cantanti (tenore e mezzosoprano) e un gruppo da camera il cui organico varia ad ogni brano. I testi sono presentati nelle lingue originali e comprendono poesie della Resistenza italiana, della rivoluzione cubana, scritti di poeti afroamericani e varie liriche di autori tedeschi socialmente impegnati, tra cui Brecht, H. Heine, E. Friedl e H. M. Enzensberger. È quasi impossibile classificare tutti i ventidue brani (la durata complessiva dell'opera supera l'ora e mezzo) secondo uno schema soddisfacente, mescolandosi in molti *Lieder* temi e tecniche differenti. Tuttavia vi sono alcuni stilemi ricorrenti che si lasciano isolare e trattare separatamente. In un primo gruppo si possono raccogliere i brani che più da vicino ricordano i canti politici musicati da Weill, Eisler e Dessau: le tre liriche di Brecht (n. 3, 11 e 12), *Recht und billig* di Friedl (n. 14) e *Schluss* del greco Michaelis Katsaros (n. 21). Un secondo gruppo è costituito da brani in cui Henze rielabora elementi folcloristici delle varie regioni di provenienza dei testi: l'esempio più pregnante è la canzone n. 17, *The Worker*, tratta da un'antologia di poesie afroamericane in cui tutti gli strumentisti si uniscono al tenore intonando un coro ricco di passaggi blues. Sempre a questo gruppo appartengono le due canzoni tratte dall'*Antolo-*

gia poetica della *Resistenza italiana*, *Caino* (n. 7) e *Il Pasi* (n. 8). In quest'ultimo l'ensemble è ridotto a una strumentazione scarna che rimanda alla cultura povera del mondo contadino: armonica a bocca, ocarina e chitarra. Il testo narra di un giovane partigiano ucciso dai tedeschi ed è musicato con una melodia semplice che a tratti ricorda le ballate politiche dei cantautori impegnati italiani. La strutturazione è anch'essa semplice: ABA', sottolineata dall'alternarsi dei tempi di 3/4, 4/4 e 3/4.

Un terzo gruppo infine è costituito da brani in cui vengono utilizzati procedimenti dell'avanguardia: nastro magnetico, scrittura aleatoria e tecniche non convenzionali di produzione del suono. A questo gruppo appartiene il *Lied* n. 2 su un passo del diario di prigionia di Ho Chi Minh che è l'elaborazione di un "a solo" per percussioni scritto alcuni anni prima per Stomu Yamash'ta. In questo gruppo rientra pure il n. 4, *The electric Cop*, dedicato a Herbert Marcuse e su un testo di Victor Hernandez Cruz proveniente dalla raccolta *Black Voices of the Seventies* (dalla quale è probabilmente tratto il titolo dell'intera opera). Questa canzone è sintomatica per l'atteggiamento dell'ultimo Henze nei confronti dell'avanguardia e al contempo è un saggio della sua arte collagistica. Il tenore alterna *Sprechgesang* e recitativo in un clima caotico che riproduce l'environment acustico delle metropoli industriali (cluster dell'organo elettrico); a ciò si aggiungono diversi nastri preregistrati (sul modello di *Natascha Ungeheuer*) contenenti il rumoreggiare della folla in uno stadio, una patetica musica di Sibelius, un discorso del presidente Carter, urla di ragazze a un concerto pop mescolate a quelle di donne violentate. È un mordace attacco al mondo dei mass-media e dello spettacolo. Il linguaggio adottato nel testo è impregnato della volgarità e incultura dei film western, dei fumetti, degli spot pubblicitari e dei cinema a luce rossa. La voce non comunica, ma ripete meccanicamente forme verbali prefabbricate e interiorizzate: è la raffigurazione sonora dell'"uomo a una dimensione" (es. 6).

Come in *Versuch über Schweine* anche qui l'adozione di tecniche dell'avanguardia è subordinata al fine del messaggio politico e, non diversamente dai brani didascalici della tradizione brecht-eisleriana, il suono-rumore funge da raddoppiamento strumentale di quello che è già enunciato nel testo. In questa operazione Henze fa suo il principio brechtiano dell'*Umfunktionieren*, del mutamento di funzione nell'acquisizione da parte dell'artista socialmente cosciente di mezzi espressivi prodotti dalla cultura borghese: «Attraverso l'esperienza politica, sensibile, è diventato per me possibile integrare nel mio lavoro certe forme e moduli stilistici della modernità e, se non mi sbaglio di grosso, mi sembra che in me siano diversi non solo i motivi di partenza ma anche i risultati. Questi sono più precisi

Es. 6

III

trans. A

trans. B

VOC. *sing*  
some cl gars of death for you for you

**D** 25" is brought off by the conductor (or concert master, coordinator, or hand leader)

trans. A

trans. B

trans. C

VOC. *sub. f*  
the other ch. say you have had

tape - recorded speech of THE PRESIDENT

*sub. p*

712 (adjust your speed to the forthcoming mood of IV)

spoken

action 3" after transducer C started

two pink balloons are lifted in the vicinity of the green one, they drift about half a foot underneath the latter.

**E**

IV conducted by one of the players or by the principal conductor.

**F**

trans. A

trans. B

trans. C

VOC. *f* *p*  
4 (go with IV)  
breath and yellow teeth something about some paste and the

*f*

V conducted by the violinist (who stands)



# Le composizioni strumentali e vocali

**G**

IV

trans. A

trans. B

trans. C

voc.

guy zoombie loo - king and this other guy o he could kick ass look at him pull out his

V

VI piano solo played by one of the players of III who is available here

IV

trans. A

trans. B

trans. C

voc.

32 bang bang bodies crash to the ground

V

VI

action

the balloons are shot at and destroyed by members of the orchestra

action

the percussionist<sup>1)</sup> box(es) the large thundersheet with flat/hammer glove-covered hands until the transactors stop.

<sup>1)</sup> ad lib. with assistance of players who happen to be free

politicamente o, diciamo, politicamente precisi. Essi mutano la funzione di ciò che fino ad allora esisteva in modo astratto o come "musica pura"»<sup>34</sup>. L'intenzione di Henze quindi non è più quella di respingere l'avanguardia in nome del Bello estetico e della sensibilità formale, ma di catalizzarne le potenzialità progressiste per indirizzarle verso un'arte della denuncia sociale. In tal modo egli supera la contraddizione del realismo socialista che, producendo musica comprensibile a chiunque, fa leva proprio sulle abitudini di ascolto (preformate dall'apparato estetico borghese) di quelle masse di cui d'altra parte vuole elevare la coscienza culturale. Tuttavia Henze cade in una seconda contraddizione che inerisce alla sostanza stessa della poetica del segno: se un certo materiale, adeguatamente approntato, è di per sé politicamente eloquente, l'aggiunta del testo diventa una misura superflua e contraria al principio dell'economia del lavoro artistico; se, al contrario, il vero e proprio messaggio è depositato nelle parole, l'involucro musicale in cui vengono presentate è o un puro ornamento o un mezzo per rendere più appetibili contenuti amari. Nel primo caso la poetica del segno regredirebbe alla sua primordiale fase classicistica e formalistica, nel secondo l'artista impegnato si troverebbe ad operare con sistemi di trasmissione del senso non molto differenti dai sistemi di persuasione e manipolazione dei mass-media. Henze vorrebbe sottrarsi a questa fatale alternativa passando indenne tra la Scilla del funzionalismo preartistico e la Cariddi del formalismo impolitico. Aperta rimane la questione se ciò sia possibile senza convertire la poetica del segno in una metacritica del segno.

### Note

<sup>1</sup> Cfr. Ch. Morris, *Signs, language and behavior*, New York 1934.

<sup>2</sup> Cfr. P. Bürger, *Theorie der Avantgarde*, Frankfurt a.M. 1974, in particolare il capitolo sull'allegoria, pp. 92-8.

<sup>3</sup> D. Schnebel, *Denkbare Musik. Schriften 1952-1972*, Köln 1972, p. 470.

<sup>4</sup> Ho discusso più dettagliatamente questo tema nel mio *Linguaggio e desemantizzazione in alcune composizioni vocali contemporanee*, in «Musica/Realtà», n. 8, agosto 1982, pp. 85-103.

<sup>5</sup> Cfr. C. F. D. Schubart, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*.

<sup>6</sup> H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, p. 117.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 53.

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 55.

<sup>9</sup> *Ibid.*

<sup>10</sup> K. Geitel, *Hans Werner Henze*, Berlin 1968, p. 28.

<sup>11</sup> Henze, *op. cit.*, pp. 26-7.

<sup>12</sup> *Ibid.*

<sup>13</sup> J. Baudrillard, *Della seduzione*, Bologna 1980, p. 18.

<sup>14</sup> Sintomatici in questo senso sono pure i materiali impiegati. Il secondo Notturmo inizia con una serie dodecafonica articolata sui diversi fiati secondo il principio schoenberghiano della *Klangfarbenmelodie* (il rimando alla Scuola di Vienna è reso ancora più evidente sulla partitura dall'indicazione *HS* per la voce principale). Nel terzo Notturmo vengono trattati secondo il modello della variazione evolventesi due materiali contrastanti: un ostinato di sedicesimi striduli e staccati, esposto nelle prime 20 battute da flauti e violini, e una superficie statica in graduale movimento ascendente.

<sup>15</sup> Per tutto ciò cfr. Ernst Křenek («Musik/Konzepte», vol. 39/40), München 1984, in particolare i contributi di M. Zenck, A. Cremonese e dello scrivente.

<sup>16</sup> Occasione esterna della composizione fu una richiesta di Dietrich Fischer-Dieskau espressa subito dopo un concerto napoletano che comprendeva tra l'altro i *Lieder eines fahrenden Gesellen* di Mahler. A ciò si aggiunse una commissione della stazione radio dell'Asia, cosicché i *Fünf neapolitanische Lieder* furono eseguiti per la prima volta a Francoforte il 26 maggio 1956.

<sup>17</sup> Cfr. D. Stoverock, *Fünf neapolitanische Lieder*, in E. Kraus (a cura di), *Musik und Bildung in unserer Zeit*, Mainz 1961, pp. 176-86.

<sup>18</sup> Bisogna comunque notare che Henze non armonizza la melodia in senso tradizionale, ma la provvede di un accompagnamento cangiante tra accordi consonanti e dissonanti tratti da altre tonalità.

<sup>19</sup> Cfr. Henze, *op. cit.*, pp. 41-8.

<sup>20</sup> Cfr. E. Voss, *Musica da piazza und musica da camera oder Lied und Kunstmusik. Zu Hans Werner Henzes Fünf neapolitanische Lieder*, in «Melos», n. 3, 1985, pp. 2-18. Secondo Voss in quest'opera di Henze si assiste a una doppia estraneazione: da un lato il momento popolare viene superato nella struttura classica del *Lied* (periodi, modelli ritmici, gruppi di battuta, simmetrie), dall'altro il *Lied* viene privato dei suoi momenti fondamentali (melodie con un chiaro centro tonale, cadenze) tramite un generale offuscamento dell'armonia dettato dall'originario carattere delle canzoni. Ad esempio l'indeterminatezza di certe note nel canto napoletano viene ricreata da Henze con l'ausilio di mezzi tradizionali: cromatismi, introduzione di intervalli eccedenti o diminuiti, relativizzazione della tonalità con l'alternarsi di terza maggiore e minore, bitonalismo. Nel gioco speculare tra elementi liederistici tradizionali e instabilità armonica si realizzerebbe un "ideale equilibrio" tra "musica da camera" e "musica da piazza" in cui entrambe sarebbero superate nel doppio senso dell'*Aufheben* hegeliano. Nelle sue conclusioni Voss non tiene conto del fatto che vera estraneazione contiene sempre un momento di negatività; arcaismo e stilizzazione invece si rapportano in modo positivo rispetto all'origine, non essendo altro che mezzi per riprodurre in un contesto estraneo un segno del passato la cui potenzialità semantica è ritenuta, classicisticamente, immutata e immutabile.

<sup>21</sup> H. Vogt, «*Being Beateous*» von Hans Werner Henze, in «Melos», n. 6, 1973, p. 361.

<sup>22</sup> K. Geitel, *Henzes Vokal-Kompositionen*, supplemento al disco DGG n. 139, 373 ST 33 SLPM.

<sup>23</sup> Bisogna osservare che nel testo originale di Rimbaud le parole «des blessures écarlates et noirs éclatent dans les chairs superbes» si trovano tra «corps adoré» e «Les couleurs propres». Tale cambio di posizione può essere interpretato alla luce dell'intenzione compositiva: la frase delle «ferite scarlatte» avrebbe interrotto la serie di associazioni che si crea tra «corps adoré», «vie» e «dansent».

<sup>24</sup> Sulla simmetria formale di questo brano cfr. il già citato saggio di Vogt e il commento di G. Schubert riportato nel libretto di accompagnamento al disco *Zeitgenössische Musik in der Bundesrepublik Deutschland*, n. 4 (DMR 1010-12). Le due analisi coincidono nella ripartizione delle sezioni ma non nel loro raggruppamento. Mentre quella di Schubert è più fedele alla disposizione del materiale, quella di Vogt mi sembra più significativa per il rapporto musicalinguaggio.

<sup>25</sup> Geitel, *op. cit.*

<sup>26</sup> «Je dis qu'il faut être voyant, se faire voyant. Le Poète se fait voyant par un long, immense et raisonné dérèglement de tous les sens. Toutes les formes d'amour, de souffrance, de



folie; il cherche lui-même, il épuise en lui tous les poisons, pour n'en garder que les quintessences. Ineffable torture où il a besoin de toute la foi, de toute la force surhumaine, où il devient entre tous le grand malade, le grand criminel, le grand maudit, – et le suprême Savant! – Car il arrive à l'inconnu!» (A. Rimbaud, lettera a Paul Demeney del 15-5-1871, riportata in *Oeuvres*, Paris, Edition de S. Bernard, Garnier 1960, p. 346).

<sup>27</sup> Henze, *op. cit.*, p. 104.

<sup>28</sup> Cfr. H.-J. von Bose, *Versuch einer Bestimmung meines momentanen Standortes*, in «Neue Zeitschrift für Musik», n. 1, 1979, p. 10 e W. von Schweinitz, *Standort*, nella stessa rivista a p. 19.

<sup>29</sup> H. W. Henze, *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a.M. 1983, p. 345.

<sup>30</sup> Lettera aperta di H. Lachenmann, *Ein Kampf um kompositorische Standpunkte*, in «Neue Musikzeitung», agosto-settembre 1983, p. 8.

<sup>31</sup> Cfr. G. Salvatore, *Intelligenz und Organisation von Zukunft*, in P.A. Baran, E. Friedl, G. Salvatore, *Intellektuelle und Sozialismus*, Berlin 1968, p. 89 e segg.

<sup>32</sup> *La borghesia è una malattia*. I nostri tentativi sono/un indistricabile conglomerato/di adattamento/accordi vincolanti/e sogni/molto differenti/lemmi/talvolta con la data sbagliata.

<sup>33</sup> In quest'ultima composizione la tendenza discorsiva della musica di Henze si formalizza in un vero e proprio vocabolario e codice della comunicazione musicale: certe parole – come «negro» o «Harlem» – sono cantate su intervalli ricorrenti (quarte e terze), elementi jazz e ritmi sudamericani vengono introdotti in funzione drammatica, figure melodiche e colori orchestrali diventano portatori di precisi significati. Il discorso spirituale della musica non è che il corollario del discorso spirituale del linguaggio poetico o discorsivo. Henze ha denominato *El Rey de Harlem* (per voce e gruppo cameristico su testo di García Lorca) un «teatro immaginario». Tale definizione non può non evocare l'associazione con l'idea di «azione teatrale immaginaria» con cui Ligeti nel 1962 aveva definito le sue *Aventures*. L'analogia nella concezione suggerita dai due sottotitoli è comunque puramente fittizia. Instaurando un nuovo rapporto con il materiale acustico come insieme di suoni strumentali e vocali, costruendo *ex novo* una lingua fonetico-musicale, Ligeti creò letteralmente un nuovo mondo sonoro. Esso è separato ed estraneo a ogni configurazione semantica esistente e pertanto partecipa all'immaginario come il luogo in cui, kantianamente, vige la libera legalità dell'immaginazione produttiva. Invece Henze si limita a illustrare e interpretare con determinate sonorità le figure e metafore linguistiche dei versi di Lorca. «Teatro immaginario» è pertanto da intendere come una musica che concretizza in modo parateatrale immagini preesistenti nel testo poetico.

<sup>34</sup> Henze, *Musik und Politik* cit., p. 189.

Virginia Palmer-Füchsel

*Henze e la forma del concerto*

Il rapporto che il compositore moderno intrattiene con i generi musicali e le costruzioni formali del passato è nel clima musicale pluralistico di oggi più complesso che mai. Con le attuali tendenze dell'educazione musicale e l'enorme produzione dell'industria commerciale della musica il distante passato è diventato, re- o malinterpretato, una forza vivente del nostro presente musicale. Il jazz, il rock e le tradizioni folcloristiche esercitano una maggiore influenza sui compositori sfocando la distinzione tra "arte" e "popular music". La tavolozza di colori del musicista rappresentata dal timbro e dalla tecnica strumentale, il vasto spettro che va dalla tonalità classica all'atonalità modernistica, le crescenti possibilità d'esecuzione e la moltiplicazione anarcoide di quelli che vengono vagamente definiti "ismi" – espressionismo tonale e atonale, modernismo classico, serialismo, aleatorismo, neodadaismo, minimalismo, romanticismo, sperimentalismo, neoclassicismo e misticismo –; tutto ciò offre al compositore una vorticoso sovrabbondanza di scelte e un ampio raggio di manovra nella propria evoluzione stilistica. Anche l'idea d'avanguardia, la nozione di uno stile "internazionale" e valido per tutti, ha perso da tempo consistenza e non è più praticabile. Negli ultimi quarant'anni Henze si è confrontato veementemente – sia come compositore che come direttore d'orchestra, scrittore e insegnante – con i dilemmi e le contraddizioni poste dalla musica contemporanea. Insediandosi in un territorio intermedio tra la tradizionale tonalità e l'atonalità seriale e assimilando degli "ismi" quelle tecniche che possono giovare al fine momentaneamente perseguito, egli ha continuato a far sentire la sua voce lirico-espressiva mantenendo una posizione estremamente personale nei confronti del passato e del presente.

L'atteggiamento di Henze verso i generi si è mutato con gli anni. Mentre talvolta mescola forme diverse e combina strutture architettoniche convenzionali, è raro che ne inventi di nuove.

In un saggio degli anni Cinquanta, Henze si sofferma sul problema delle forme:

Forse è vero che forme come la sonata non hanno più significato costruttivo; comunque, l'abbandono dell'armonia funzionale mette in discussione tale significato. Tuttavia, nonostante l'estinzione di alcuni degli elementi vitali caratteristici di quelle forme, sono rimasti alcuni fattori formali tipici, continuano ad esistere tensioni, sono state scoperte e si scoprono continuamente nuove polarità, che tornano ad avvicinarsi alla bellezza del passato, sotto aspetti e con mezzi nuovi. I mezzi si esauriscono più rapidamente delle forme: spesso il massacro di una forma è dovuto alla ribellione contro la mancanza di mezzi con cui darle consistenza. Concetti come passacaglia, fuga, e quello infinitamente ricco e duttile di variazione – la cui pregnanza è stata considerata con la dovuta attenzione solo negli ultimi decenni –, potrebbero acquisire una nuova autenticità attraverso un uso fantasioso e libero dei nostri mezzi. Le loro strutture contengono molti stimoli inaspettati che non pongono limiti all'immaginazione <sup>1</sup>.

In un'intervista del 1971 con Henze, Hartmut Lück pose alcune questioni concernenti l'adozione di un particolare genere formale: si parlava della sinfonia e ci si chiedeva se essa può essere oggetto di una composizione senza diventare un anacronismo. E, se ciò è possibile, si può davvero gettare a mare la zavorra della tradizione? E come? Nella sua risposta Henze chiarì che l'uso di titoli e sottotitoli semplici e eloquenti come Oratorio o Sinfonia non significa proprio una ricostruzione della forma e della sostanza della musica degli ultimi secoli <sup>2</sup>. La mutevole funzione sociale e musicale di generi etichettati vagamente come "opera", "sonata" o "concerto" concede al compositore una libertà di realizzazione formale maggiore di quella che di solito tollerano i tradizionalisti. Per ciò che riguarda il ruolo del concerto, Henze giustifica il suo trattamento di questo genere riferendosi all'etimologia del termine:

Il nome di concerto deriva da *concertare* = accordarsi (in spagnolo: *concierto* = *de comun acuerdo*); ma secondo Riemann questa definizione è contestata, egli spiega: «l'eterogeneità degli elementi coesistenti (nel concerto) si può rispecchiare solo riconducendo la parola *concerto* al latino classico *concertare*, contendere, radice a cui ci si riferì con sempre maggior naturalezza a partire da M. Praetorius in formulazioni come *concertare uno contro l'altro, per così dire, contendere la vincita*» <sup>3</sup>.

Una più recente definizione di concerto viene incontro alla posizione di Henze. Arthur Hutchings nel suo articolo sul *New Grove* dedicato al concerto afferma che la parola deriva probabilmente dal latino *concertare*, contendere, disputare, dibattere, ma dà maggiore



importanza al significato italiano, "arrangiare, accordarsi, convenire" <sup>4</sup>. La divergenza tra i significati latini e quelli italiani è indice delle differenze fondamentali tra trattamento barocco e romantico del concerto per strumento solo. Nei concerti romantici più popolari il solista è considerato come il solitario virtuoso contrapposto alla strapotente orchestra, mentre nel concertino barocco il solista cooperava con l'orchestra oppure era addirittura subordinato alla tessitura orchestrale. Nei suoi concerti Henze ha abbracciato soprattutto la concezione barocca, senza tuttavia rinunciare alle possibilità virtuosistiche del solista.

Questo concetto di *Übereinkommen*, accordo, include gli esiti delle varie tradizioni formali connesse al termine. Il Concerto grosso dell'epoca barocca, l'Allegro in forma sonata modificato nel primo movimento del concerto classico e l'ampio Allegro da concerto del Romanticismo influenzano Henze nell'adottare questa forma, ma come? Inventa nuove forme e costruisce nuove strutture capaci di albergare le proprie idee? Rispondendo alla domanda di Lück circa il trattamento di strutture formali del passato, Henze riassume una delle difficoltà maggiori in questi termini: «Non credo che nuove forme musicali si tirino fuori dal nulla» <sup>5</sup>.

Nel 1946 Henze riprese i suoi studi di composizione dopo l'interruzione forzata per il servizio militare; in quell'anno compose il suo primo concerto sotto la guida di Wolfgang Fortner a Heidelberg. Pur trattandosi dell'opera di uno studente, la prima esecuzione – che ebbe luogo a Darmstadt durante i corsi estivi del 1946 – ebbe un buon successo di critica e gli valse l'immediato favore delle edizioni Schott che pubblicarono l'opera. Questo breve *Kammerkonzert* per pianoforte, flauto e archi in tre movimenti deve molto al suo maestro, al suo precedente confronto con la musica di Hindemith e alla sua incipiente conoscenza e fascinazione per l'idioma stravinskiano. Anche oggi Henze ammette apertamente il suo debito con Stravinsky:

[...] il pensiero armonico di Stravinsky mi piace più di ogni altro tentativo in questa direzione intrapreso dalla musica del nostro secolo. Anche oggi, nelle mie opere più recenti, si può notare l'influsso che l'armonia stravinskiana ha esercitato sulla mia, in qualche modo iniziandola, dandole la vita <sup>6</sup>.

In accordo con le tendenze neoclassiche degli anni Trenta, il primo movimento segue il modello del Concerto grosso. Nel primo "tutti" orchestrale, in Do minore, si profila un tema robusto, motorico e alle volte un po' accademico, seguito da una sezione Concertino che è centrata sull'accordo di dominante. Morbidi passaggi cromatici e una chiara enfasi sull'intervallo di quarta caratterizzano il tema che è accompagnato da una seconda voce (generalmente) in

quarte parallele e da una linea motorica nel basso. Gli aspetti ritmici sono di minor rilievo. Dopo una breve transizione cromatica i due strumenti concertanti introducono il materiale tematico secondario a cui si aggiunge una melodia di slanciate terzine che modula in una nuova tonalità. Il successivo "tutti" orchestrale è in La minore e, con una piccola variazione, le altre sezioni seguono lo stesso modello. Le due parti orchestrali finali, separate da un breve interludio dei due solisti dove prevale il pianoforte, ritornano alla tonalità di Do minore. La scrittura per il pianoforte e il flauto, essendo tutt'altro che virtuosistica, è pienamente conforme ai principi del Concerto grosso.

Il secondo movimento, che porta il titolo *Rezitativ und Arie*, inizia con un breve recitativo rapsodico al pianoforte mostrando tracce di quella ricchezza melodica che continuerà a fiorire nell'ultimo Henze. A ciò segue un'aria semplice e lenta alla maniera di un valzer suonata dal violino e dagli archi in Mi minore. Il pianoforte riprende la melodia e l'accompagnamento in un breve "a solo" dopo il quale i due strumenti concertanti si congiungono in un delicato contrappunto che perviene al suo climax in un Mi alto per poi ridiscendere nella breve codetta. Di carattere vivace e virtuosistico, il terzo movimento conclude l'opera con un finale gioviale.

Nel 1947 Henze compose un *Concertino* per pianoforte, orchestra di fiati (legni e ottoni) con percussione. In questo breve pezzo in tre movimenti si può percepire l'influenza di Stravinsky nei numerosi passaggi bitonali, nel frequente uso di accordi ripetuti e terze parallele e nell'affascinante alternarsi di fiati, percussioni e pianoforte. In conformità al carattere neoclassico del brano, l'articolazione del pianoforte resta continuamente leggera, secca e priva dell'offuscamento sonoro del pedale, tipico artificio romantico. A questo proposito è importante ricordare che nei suoi studi superiori a Braunschweig, Henze scelse pianoforte e percussioni come strumenti principali. Sebbene le tecniche strumentali impiegate siano convenzionali, quest'opera manifesta buone qualità artigianali e un impiego dei colori strumentali un po' più avventuroso che prima.

Nello stesso anno Henze compose il suo primo concerto di durata normale, il *Primo Concerto* per violino e orchestra. Molti anni dopo egli ricordò:

Nell'estate del 1947, dopo avere tentato per settimane di scrivere un concerto per violino, feci improvvisamente un salto nella dodecafonia che allora mi era totalmente ignota. Speravo che il bisogno di mezzi espressivi propri e di una rigida garanzia tecnica delle cose che volevo dire si sarebbe potuto soddisfare nella dodecafonia meglio che non nei mezzi di cui mi ero servito fino ad allora <sup>7</sup>.

Nella sua biografia di Henze, Klaus Geitel offre un'altra interessante spiegazione al motivo della composizione: «Nel 1947 Henze

aveva ascoltato a Darmstadt il *Concerto per violino* di Béla Bartók, in cui, come afferma il compositore stesso, viene usato "una specie di tema dodecafonico che però ha dei chiari riferimenti tonali"»<sup>8</sup>. Pur essendo in parte ispirato all'opera di Bartók, questo concerto non deve quasi nulla allo stile bartókiano. Non è neppure un pezzo dodecafonico organizzato secondo una rigida tecnica seriale. Esso combina piuttosto un approccio tonale neoclassico con un materiale tematico dodecafonico trattato liberamente.

Il pezzo è scritto per violino e grande orchestra arricchita dalla famiglia dei fiati e delle percussioni, da un'arpa e da strumenti a tastiera; il trattamento dei colori orchestrali e delle diverse tecniche violinistiche mostra la raggiunta maturità del compositore. Nel primo movimento, un Allegro, la continuità strutturale è assicurata da una libera forma sonata e da un motto dodecafonico. Questo motto, che farà da fondamento al secondo tema, a diversi motivi orchestrali e a molti passaggi violinistici, è costituito dalla serie:

Es. 1



Lo stesso Henze ammette che la sua tecnica dodecafonica era abbastanza primitiva. La serie è trattata in senso motivico-melodico: viene sempre utilizzata la serie fondamentale e, generalmente, nella sua forma originale. Alla serie si aggiunge una melodia quasi folcloristica basata su una scala lidica a partire da La. Questi due elementi formano il tema fondamentale. Una costellazione intervallare di Do diesis-Re (a cui vengono riferite le corrispondenti tonalità maggiori e minori) e due scale lidiche – una a partire da La, l'altra da Mi – creano il decorso drammatico di questo movimento: il Do diesis fa da perno centrale collegando la serie e la melodia lidia.

Nel secondo movimento appare una nuova serie che mostra forti implicazioni con la tonalità di Re minore e un'interessante simmetria interna (Fa, Re, Re diesis, La, Fa diesis, Do, Si, Sol diesis, Sol, Do diesis, Si bemolle, Mi – struttura intervallare di terza minore, settima maggiore, tritono, sesta maggiore, tritono, settima maggiore e terza minore legati da un semitono all'esacordo simmetrico tritono-terza minore-tritono). Questo movimento inizia con le vorticosi figure cromatiche del violino, contrappuntate da brevi inserzioni dell'orchestra che esegue in unisono un motivo di tre note, particella di una scala cromatica. Nella sezione B il violino introduce un vivace tema



dodecafonico su un ritmo marziale e un controcanto dei legni. A ciò seguono una breve ripresa del materiale iniziale (caratterizzata da una più tranquilla articolazione cromatica) e uno sviluppo del materiale B con una trasposizione particolarmente enfatica della serie un tritono sopra l'originale (iniziando da Si). Completando il tipico arco formale dello Scherzo classico, cioè la forma ABA', il materiale A si ripresenta con leggere variazioni. Questo movimento termina con un'eruzione cromatica in accelerando che volge l'armonia verso la sensibile Do diesis e la cadenza finale in Re minore/maggiore. Al terzo movimento, che utilizza liberamente una forma di rondò, è riservato il ruolo del classico Andante. Uno dei suoi principali temi iniziali rivela una forte dipendenza dall'idioma armonico e melodico di Stravinsky: una melodia ripetuta in modo irregolare che si basa ora sulla tonalità di Fa diesis minore ora su quella di Mi minore, compressa in un ristretto ambito intervallare e sostenuta da una triade imperfetta di tonica maggiore con la settima aggiunta che si muove con la melodia accompagnandola al punto culminante. Su questo intreccio orchestrale i violini e i flauti dell'orchestra introducono una nuova versione della serie. In tutto questo movimento la parte del violino solista si rilassa in una melodia cantabile, forse per conservare il rigore necessario all'uragano finale.

Confermando le aspettative dell'ascoltatore, la serie del primo movimento ritorna nel finale. Figurazioni propulsive, motoriche, ripetitive, contrappuntate dai penetranti accordi degli ottoni creano un ottimo contrappeso ai furiosi passaggi del solista. Una pronunciata tendenza al bitalismo e alla politonalità sottolinea lo stile compositivo neoclassico dell'opera a dispetto del carattere romantico della parte solistica. Dal momento che Henze utilizza solo la forma originale della serie innestandola in un contesto tonale, l'ascoltatore non è disturbato dall'atonalità di questa serie: egli percepisce la serie come tema. Benché essa sia sottoposta a numerose variazioni melodiche e ritmiche, la struttura intervallare rimane intatta; ciò aumenta la stabilità dell'intero concerto che termina, appropriatamente, sul suono iniziale della serie: Do diesis.

Es. 2



Sebbene il *Concerto* per violino manifesti un impiego più originale dei timbri strumentali che non nelle precedenti opere, la struttura formale rimane negli ambiti convenzionali. Negli anni Cinquanta,

Henze iniziò a sperimentare nuove strutture formali e una nuova concezione del concerto. Nel *Primo Concerto* per pianoforte e orchestra del 1950 Henze rivela le sue fascinazioni per il balletto nei titoli dei tre movimenti: *Entrée, Pas de deux, Coda*. Il primo movimento può essere considerato un dialogo o duetto per pianoforte e orchestra i quali si spartiscono equamente il materiale; nel secondo movimento, più meditativo, e nel finale a mo' di toccata, il pianoforte ha un ruolo prevalentemente concertante.

Nel 1953 Henze compose un concerto da camera in miniatura dedicato a Pierre Boulez in segno di amicizia<sup>9</sup>. Il *Concerto per il Marigny* prende il nome dal teatro in cui fu eseguito per la prima volta ed è scritto per pianoforte accompagnato da soli sette strumenti: clarinetto in Si bemolle, clarinetto basso, corno, tromba, trombone, viola e violoncello. Nell'unico movimento (che dura solo cinque minuti) Henze imita felicemente gesti alla Webern e cliché stilistici puntillistici... con un "leggero" senso di humour. "Suona" come un pezzo seriale ma non lo è! Al contrario: Henze afferra l'essenza dello stile puntillistico atonale con le sue irregolarità ritmiche, variando e insinuando con fare scherzoso minute cellule intervallari tra pianoforte e ensemble come per dirci: «ma chi è obbligato ad essere dogmatico?!». Alla conclusione del brano Henze compone un gesto di commiato simile a quello della *Sinfonia degli addii* di Haydn, assottigliando gradualmente l'intreccio strumentale finché, dopo una breve eruzione collettiva, il pianoforte è lasciato solo a completare la ricapitolazione.

Intorno alla metà degli anni Sessanta, Henze compose tre concerti: il *Concerto per contrabbasso* e il *Doppio Concerto* per oboe, arpa e archi nel 1966 e il *Secondo Concerto* per pianoforte e orchestra in un movimento nel 1967. Il *Concerto per contrabbasso*, un'opera tripartita della durata di venti minuti circa, impiega come solista uno strumento piuttosto inusuale. Il repertorio concertistico del contrabbasso è relativamente ristretto se lo si paragona agli innumerevoli concerti per violino o violoncello. Ciò dipende dal fatto che questo strumento ha un timbro molto scuro nei registri gravi e una sonorità piuttosto lieve nei registri superiori. Queste caratteristiche rendono piuttosto difficile la sua integrazione con gli strumenti acuti e brillanti dell'orchestra. Sebbene l'organico orchestrale di questo concerto sia convenzionale, l'orchestrazione ha un deciso carattere cameristico: la leggera densità strutturale e una dinamica contenuta permettono di ovviare alle insufficienze del contrabbasso quando si richiede l'esecuzione di linee melodiche cantabili e suoni doppi.

Il *Doppio Concerto* per oboe e arpa è scritto per il compositore, direttore ed oboista svizzero Heinz Holliger e per sua moglie Ursula, sfruttandone a pieno le abilità strumentali. Heinz Holliger ha

orientato pionieristicamente il suo lavoro in direzione dell'espansione delle possibilità tecniche dell'oboe; ciò indusse Henze a sperimentare nella sua composizione armonici semplici e doppi, doppi trilli e microintervalli. Inoltre impiegò le nuove tecniche percussive dell'arpa. Negli anni Sessanta, Henze divenne sempre più cosciente dell'importanza di queste scoperte e si lasciò ispirare dalle nuove tecniche strumentali sviluppate dagli esecutori di musica d'avanguardia. Egli operò in stretta collaborazione con gli strumentisti studiandone le capacità; creò o prese a prestito la notazione di volta in volta necessaria all'esecutore per comprendere adeguatamente il contenuto della partitura. Le nuove tecniche non furono tuttavia considerate da Henze come fini a se stesse, ma scelte con cautela e impiegate accortamente per trasmettere particolari pensieri, atmosfere o concezioni. In un'annotazione del suo diario del 1982 Henze ricorda ai lettori (e agli studenti) che

Il compositore deve impegnarsi affinché le sue concezioni sonore divertano i musicisti. Ci si diverte quando si è coinvolti in modo attivo in una cosa che interessa, che ci riguarda direttamente, quando si riesce a dare un contributo decisivo a questa cosa con le proprie capacità e conoscenze, coi propri mezzi di produzione <sup>10</sup>.

Il titolo fa allusione non solo ai due strumenti solisti ma anche alla pratica barocca dei double che rappresenta un'adeguata tecnica di variazione per una composizione di questo tipo. Qui appaiono diverse sottosezioni che raccolgono movimenti convenzionali, per esempio uno Scherzo e una cantilena d'Andante. L'iniziale motivo scherzoso dell'oboe, ricco di quarte e quinte giuste, si ritroverà diversamente variato lungo tutto il brano.

Es. 3

The image shows a musical score for two oboes (Ob.). The first staff is for the Oboe (Ob.) and the second for the Oboe (Ob.). The third staff is for the Oboe (Ob.). The score includes various musical notations, including time signatures (6/4, 4/4, 5/4), tempo markings (rit.), and dynamic markings (pp, p, mf, f). The first staff has a tempo marking of ca. 112 and a time signature of 6/4. The second staff has a tempo marking of ca. 92 and a time signature of 4/4. The third staff has a tempo marking of ca. 112 and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations, including time signatures (6/4, 4/4, 5/4), tempo markings (rit.), and dynamic markings (pp, p, mf, f). The first staff has a tempo marking of ca. 112 and a time signature of 6/4. The second staff has a tempo marking of ca. 92 and a time signature of 4/4. The third staff has a tempo marking of ca. 112 and a time signature of 4/4. The score includes various musical notations, including time signatures (6/4, 4/4, 5/4), tempo markings (rit.), and dynamic markings (pp, p, mf, f).



Il materiale tematico dei due solisti riflette la loro personalità; la parte dell'oboe è in genere vivace o cantabile, mentre quella dell'arpa si vale di complessi accordi, di sequenze arpeggiate, di ornamenti e passaggi cantabili. Una frase dell'oboe, consistente nell'esecuzione di una nota tenuta, ma instabile, soggetta a continue flessioni (battuta 10) diventa una delle fonti principali del colore strumentale man mano che la composizione procede. Entrambi gli strumenti eseguono ampie cadenze idiomatiche in cui sono riassunti e variati i temi principali. In gran parte del brano gli archi vengono trattati solisticamente; solo occasionalmente suonano nei loro convenzionali raggruppamenti favorendo l'integrazione della coppia concertante nel "tutti" orchestrale.

Nei due concerti seguenti Henze riprende il principio dell'*Übereinstimmung*, dell'integrazione. Egli afferma:

Nel *Secondo Concerto* per pianoforte del 1967 e in una recente composizione per viola, *Compases para preguntas ensimismadas*, ho superato la separazione tra solisti come individualisti e orchestrali come massa indifferente, e ciò non solo nella struttura ma anche di fatto: l'apparato è dissolto in un insieme di individui; orchestrali e solisti lavorano in comune e con pari responsabilità allo stesso materiale <sup>11</sup>.

È ovvio che questa enfasi sull'egualitaria integrazione di solisti e orchestra, intesa come comunità di individui e non come un'indifferente orda di musicanti, ha molto a che vedere con la conversione politica di Henze e la sua crescente avversione (almeno sul piano teorico) per le convenzioni sociologiche che egli identifica con la vita e il pensiero musicale "borghese". Nella parte centrale del *Secondo Concerto* per pianoforte l'orchestra impone al pianoforte un crescendo eguagliandone le violente sonorità con un'ampia e varia batteria di percussioni. Quest'opera in un solo movimento si basa su un tema dodecafonico e utilizza procedimenti seriali. La forma originale della serie, che Gregor Berger chiama "motto" della composizione, appare inizialmente sulla mano destra (battuta 7), accompagnata dall'inversione del retrogrado nella mano sinistra (es. 4) <sup>12</sup>. Per molti aspetti il trattamento melodico di questa serie ricorda quello di Stravinsky nel "Surge aquilo" del *Canticum sacrum* in cui le due serie vengono interrotte a metà da un libero ornamento che isola e ripete un certo intervallo. Il prologo in tempo moderato di questo concerto è diviso in due parti, circonscritte da una massa orchestrale scintillante all'inizio, al centro e in chiusura, che Henze ha voluto identificare con le sonorità delle orchestre giapponesi Gagaku <sup>13</sup>. La seconda parte del prologo è il retrogrado delle battute 7-98, trasposto una quarta giusta sotto e provvisto di occasionali cambiamenti. Una parte scherzo-trio-scherzo forma il cuore del concerto: il

Es. 4

Originale

Inversione  
del  
retrogrado

Original version (left):  
 Treble staff: *p* 0 1 2 3 4 5  
 Bass staff: *p* 5 4 3 2 1 0  
 Dynamics: *p*, *mp*, *pp*

Inverted version (middle):  
 Treble staff: *p* 5 4 3 2 1 0  
 Bass staff: *p* 0 1 2 3 4 5  
 Dynamics: *p*, *mp*, *pp*

Retrograde version (right):  
 Treble staff: *pp* 0 1 2 3 4 5  
 Bass staff: *pp* 5 4 3 2 1 0  
 Dynamics: *pp*, *mp*, *p*

pianoforte e le percussioni dialogano in una sorta di duo, le cui parti sono fortemente accentate e caratterizzate da un percussivismo aggressivo. Nell'epilogo vengono mescolati flashback ricapitolativi e nuovo materiale (uno scherzo barbarico e una "marcia funebre") ispirato dal sonetto 129 di Shakespeare, "The expense of spirit in a waste of shame..."<sup>14</sup>. Il conclusivo trasognato gioco agrodolce del pianoforte (battuta 1147) dovrebbe, secondo Berger, essere connesso a un passaggio del dodicesimo verso del sonetto, "behind a dream"<sup>15</sup>.

*Compases para preguntas ensimismadas* per viola e ventidue strumentisti (1969-70) porta all'estremo la concezione dell'esecutore come individualità: ogni musicista è un solista. Il titolo si riferisce a brevi note su sentimenti passeggeri o, come dice Henze, «piccole annotazioni su stati d'animo transitori, il vibrare delle corde e il frusciare delle foglie al vento. Sono lettere che non potevano essere scritte perché il loro contenuto si può comunicare solo con i suoni»<sup>16</sup>. La centrale gestualità armonica e intervallare è presentata nell'iniziale soliloquio della viola. Nella sezione seguente l'orchestra disegna un commento sul monologo lirico della viola con raffiche di eventi puntillistici dalle variegata sfumature timbriche. Nell'ottavo blocco si forma una nube di cluster all'interno della quale la viola intesse doppi suoni sull'intervallo di settima maggiore apparso in apertura del monologo colorandolo con elaborati quarti di tono.

Una sezione danzante, caratterizzata da figure ritmiche latino-americane e un breve tango, è suonata dagli archi e dalla viola col legno, pizzicato, battuto e altri effetti percussivi. Subito dopo si trova una sequenza variata contenente effetti simili a quelli della musica elettronica che qui vengono prodotti dalla combinazione di clavicembalo, percussioni e masse sonore e che minacciano di sommergere il monologo della viola. L'azione cresce progressivamente fino a raggiungere un climax anarcoide al di là del quale si erge la viola che con la sua parte lirica ristabilisce pace e "accordo" armonico. In questo concerto prosegue il processo di assimilazione e di personalizzazione delle tecniche e della notazione d'avanguardia iniziato da Henze con *Versuch über Schweine* e *El Cimarrón*.

Come abbiamo già osservato a proposito del *Secondo Concerto* per pianoforte e *Compases para preguntas ensimismadas*, gli elementi letterari giocano un ruolo importante nel processo compositivo di Henze. Già nella sua adolescenza Henze aveva scoperto la bellezza autunnale della poesia di Trakl<sup>17</sup>; essa trovò espressione in *Apollo et Hyacinthus* (1949), un concerto da camera terminante con la lirica trakliana *Im Park*. Dopo di allora idee e immagini letterarie continuarono ad influenzare le sue opere strumentali. Nel 1953, l'anno in cui si trasferì a Ischia e per così dire si innamorò della vita italiana,



Henze compose un concerto per violoncello dal carattere lirico, quasi romantico, che utilizza principi compositivi dodecafonici; il suo titolo è tratto da una poesia di Percy Bysshe Shelley: *Ode an den Westwind* (*Ode al vento dell'Ovest*). La prima esecuzione ebbe luogo a Bielefeld, nella sua nativa Vestfalia, e provocò uno scandalo dovuto probabilmente alle aspettative deluse e alla scarsa ricezione da parte del pubblico e della critica del romanticismo che si nasconde dietro una tale composizione dodecafonica. I cinque movimenti corrispondono approssimativamente ai cinque sonetti che stanno a monte del ciclo, ma non in modo programmatico.

Al contrario: in ogni movimento Henze tenta di afferrare la particolare atmosfera dei sonetti e di renderne il significato a livello musicale. In risposta a una questione concernente la sua tendenza al romanticismo musicale e letterario – una questione essenzialmente critica – Henze controbatte:

Quando mai ho manifestato una tendenza alla letteratura romantica? È romantico Kleist? E la Bachmann? E Kafka? Bruno?... Auden? Rimbaud? Si potrebbe al contrario dire che ho evitato il romanticismo letterario. Che cosa sia il Romanticismo musicale è, come sappiamo, ben difficile da definire. Alcuni pensano che proprio l'avventurismo storico, la speculazione e la sperimentazione – cioè il contrario di quello che faccio io – siano tipici segni di un comportamento romantico. Per me non è questione di Romanticismo o del suo contrario, ma di una determinata chiarezza nonché verità, di una precisa rappresentazione di sentimenti, stati d'animo, atmosfere. Da sempre sono oberato di lavoro a causa di queste cose. Se ciò si chiami Romanticismo o no, non so proprio dirlo<sup>18</sup>.

All'inizio degli anni Settanta l'influenza strutturale delle concezioni letterarie ed extramusicali, l'introduzione di elementi teatrali e l'impiego di registrazioni notevolmente alterate assunsero dimensioni maggiori in opere come il *Secondo Concerto per violino* (1971) e *Tristan* (1973). Come il *Doppio Concerto* e *Compases* anche il *Secondo concerto per violino* è dedicato ad un direttore d'orchestra: Paul Sacher. Ma oltre al suo nella dedica sono riportati i nomi della moglie di Sacher, Maja, e del primo violino dell'orchestra da camera di Basilea, Brenton Langbein. Questo concerto è una realizzazione vocale e strumentale dell'*Hommage à Gödel* di Hans Magnus Enzensberger e impiega un violino solista, un baritono, una registrazione distorta con le parti del violino, le voci e i primi due terzi del testo cantato dal baritono, e 33 strumentisti<sup>19</sup>. In un successivo saggio Henze spiegò l'uso del nome Concerto per una mescolanza di tal genere:

Nel 1971, ventidue anni dopo il mio primo concerto per violino, ne ho scritto un secondo. Quest'opera consta di diverse parti (che sfociano una nell'altra) e

una parte solista concertante, cosicché il titolo è pienamente giustificato, e in seguito si vedrà che non è una scappatoia per trarsi d'imbarazzo. Tuttavia l'insieme è qualcosa di più che un tradizionale concerto. È un pezzo teatrale quasi... ma non del tutto. La poesia di Enzensberger viene rappresentata, realizzata acusticamente. Essa ha determinato la forma della musica. C'è anche il tentativo di trovare una "action music" a mio modo, varianti del *Cimarrón* e di *Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*: il virtuoso entra in scena così come lo vedeva il Romanticismo, nelle vesti di un artista-mago, di uno stregone circondato da un alone di tragedia; qui però si aggiungono i caratteri di un Barone di Münchhausen impigliato nelle reti della dialettica, che per tutta la composizione cerca vanamente di togliersi dal pantano tirandosi per il codino o suonando il violino con infinito ottimismo<sup>20</sup>.

L'opera è divisa in sei sezioni di cui quattro contengono parti del testo. Uno sguardo alla struttura (v. pagina seguente) rivela la deliberata incongruenza nel materiale musicale, un riferimento obliquo al teorema di Gödel a proposito dell'unità stilistica; nel XX secolo lo sviluppo della musica non è un sistema chiuso (e anche se lo fosse, non potrebbe definire se stesso senza imbattersi in contraddizioni), tutto è possibile. Così Henze realizza musicalmente il sunto del problema di Enzensberger: "certezza=inconsistenza".

Per molti aspetti il *Tristan* può essere considerato come un pendant del *Secondo Concerto per violino*. «Nella primavera del 1972», scrive Henze, «ho composto in poche ore un lungo pezzo per pianoforte. Il materiale tematico che venne alla luce – semitono e salti di sesta e, in verticale, accordi di quarta e soprattutto quinte diminuite – ricorda lontanamente un oggetto concreto, la musica del *Tristano* di Wagner»<sup>21</sup>. Alla fine ne venne fuori *Tristan*, sottotitolo: *Preludi per pianoforte, nastro magnetico e orchestra*. Lavorando sul nastro per il *Secondo Concerto per violino* nello studio di elettronica di Zinoviev, iniziò a trasferire su carta i suoi sogni allusivi sulla musica del *Tristan* e produsse dei montage di suoni filtrati al computer, consistenti di una grottesca distorsione della *Marcia funebre* di Chopin al pianoforte preparato e un antico *Lamento di Tristano* dell'epoca fiorentina suonato da strumenti rinascimentali. Inoltre la registrazione contiene l'"urlo" di una soprano wagneriana, quattro battute dal terzo atto del *Tristano* di Wagner trattate al computer e il passaggio della morte di Isotta tratto dalla versione di Gottfried von Strassburg recitato in inglese dall'ingenua voce di un bambino<sup>22</sup>. Nel terzo movimento subito dopo il terzo preludio per pianoforte (battute 164-165) si trova una citazione delle battute iniziali della *Prima Sinfonia* di Brahms, che forse simboleggia l'"avversario" ideologico di Wagner e comunque svolge un ruolo drammatico nella variazione orchestrale. Tutt'altro che un concerto convenzionale, questo collage di pianoforte, nastro magnetico e orchestra in sei

## Struttura del "Secondo Concerto per violino"

### Azione drammatico-musicale

#### I. Presentazione versi 1-6

Entrata del violinista, vestito da barone di Münchhausen. Per tre volte solleva l'archetto e poi lo riposa rassegnato. Finalmente, alle parole "Gödel ha ragione", comincia a suonare. Parodia di un vecchio film di cassetta, "Ich weiss, es wird einmal ein Wunder geschehen" <sup>2</sup>.

Musica dodecafonica = Gödel.

Valzer romantico = Münchhausen.

#### II. Teorema versi 7-12

Nel suo monologo il solista recita il testo, seguito da un commento e da uno sviluppo strumentale.

Citazione del corale "Oh Heiland, reiss die Himmel auf" nella tromba a cifra B.

Prima citazione dalla pavana rinascimentale "Lachrimae" di Dowland a cifra G <sup>3</sup>.

#### III. Fantasia I versi 13-27

Solista: "vero" contro "falso", violino manipolato elettronicamente.

Ampia improvvisazione.

#### IV. Divertimento

Danza in forma ABA', due citazioni da pezzi elisabettiani per tastiere, valzer, materiale libero e cadenze del solista. Un delizioso Scherzo che riassume lo spirito dell'intero concerto.

#### V. Fantasia versi 29-43

Il solista si rimette il tricorno e afferra il suo secondo violino (provvisto di microfono a contatto). Il secondo violino è accordato una seconda maggiore sopra. La voce ora canta col microfono, live from the hall!

Il violinista è accompagnato da un violino preregistrato e da masse sonore improvvisate di carattere percussivo.

#### VI. Conclusione

Il solista, sbarazzatosi della sua controparte elettronica, inizia con una cantilena liberamente lirica a tirarsi fuori (afferrandosi, per così dire, ai "capelli dell'archetto") dalla palude orchestrale, incrementando la tensione e arrampicandosi nella zona superiore del violino fino al culmine drammatico del finale.

### Punti principali del testo

"Il teorema di Münchhausen, cavallo, fango e treccia, è affascinante, ma non dimenticare: Münchhausen mentiva..."

Presentazione della tesi (Gödel, verità, matematica) e dell'antitesi (Münchhausen, falsità, racconti fantastici) <sup>1</sup>.

Parafrasi del teorema ad opera di Enzensberger: "In ogni sistema sufficientemente vario si possono formulare principi che all'interno di tal sistema non sono né dimostrabili né contestabili a meno che il sistema non sia esso medesimo inconsistente".

Discussione filosofica sul teorema e la sua applicazione al linguaggio e alla società. Non esiste sistema chiuso, privo di contraddizioni. Tutto ciò in una strana maniera: certezza = inconsistenza.

Conclusione: ognuno di noi è un sottosistema assiomatico: "In ogni sistema sufficientemente vario, quindi anche in questa fanghiglia, si possono formulare principi, che all'interno del sistema non sono né dimostrabili né contestabili. Prendi in mano questi principi e tira!".

<sup>1</sup> Karl Friedrich Hieronymus barone di Münchhausen (1720-97) noto per le sue mirabolanti avventure pubblicate per la prima volta in Inghilterra e poi in Germania. Il titolo del libro è *Wunderbare Reisen zu Wasser und zu Lande, Feldzüge und lustige Abenteuer des Freyherrn v. M.* (1786). Il professore di matematica dell'università di Princeton, Kurt Gödel (nato nel 1906) attaccò i correnti sistemi di ragionamento logico con il suo teorema dell'incompletezza che più tardi fu parafrasato da Hofstadter in questi termini: «Ogni formulazione assiomatica consistente della teoria dei numeri contiene proposizioni indiscutibili». Cfr. Hofstadter, *Gödel, Escher, Bach: An Eternal Golden Braid*, New York 1980, p. 17.

<sup>2</sup> Cfr. l'analisi di Helga Heise, *Annäherung an ein unkonventionelles Stück*. Hans Werner Henze: 2. Violinkonzert, in «Zeitschrift für Musikpädagogik», n. 19, 1982, p. 19.

<sup>3</sup> *Ibid.*, pp. 20-2.



movimenti – riarrangiato per una coreografia nel 1974 – è un omaggio elegiaco alla leggenda wagneriana, al durevole pathos romantico e alla tragedia del triangolo amoroso di Tristano. In modo particolare l'opera commemora il profondo dolore di Henze per la morte di John Cranko – che concepì originariamente l'idea di un balletto in tre parti su Tristano –, Pablo Neruda, Salvador Allende e altre vittime del golpe di settembre, nonché la morte di W. H. Auden che aveva collaborato con Henze, e la tragica fine della cara amica Ingeborg Bachmann, tutti fatti che coincisero con il lungo periodo di gestazione dell'opera. La musica diede infine lo spunto a Klaus Lindemann per un documentario surrealistico <sup>23</sup>.

L'ultimo esercizio nel suo nuovo genere, il "teatro immaginario", Henze lo fece con *Le Miracle de la Rose* (1981), un camuffato concerto per clarinetto e 13 strumenti basato su una scena dell'omonima novella di Jean Genet. Genet, lo scrittore francese bandito dalla società ed elogiato da Sartre nel suo *Saint Genet, acteur et martyr* (1952), spiritualizzò nelle sue prime novelle (tra cui *Le Miracle de la Rose*) le sue degradanti esperienze di ladro e galeotto. Nel suo "teatro immaginario" Henze tenta di cogliere l'essenza dell'allucinante scena finale in cui Genet descrive l'esecuzione del giovane assassino Harcomone. Certi caratteri sono raffigurati da determinati strumenti: Genet (clarinetto basso), Harcomone (corno inglese e in seguito clarinetto in Mi bemolle), i quattro uomini vestiti di nero, cioè il giudice (tromba), il cappellano (corno), l'avvocato (trombone) e il boia (heckelphon), e un giovane marinaio (violino). I sette movimenti, i cui nomi rimandano alla tradizione della suite francese (I. *Entrée*, II. *Air with middle section and double*, III. *Plainte*, IV. *Rigaudon*, V. *Variations*, VI. *Loure*, VII. *Chansons provençales*), tracciano l'orribile metamorfosi degli uomini neri in cimici e scarafaggi; gli insetti penetrano nel corpo di Harcomone fino a giungere al cuore che a quel punto si trasforma in una rosa, il simbolo classico della Bellezza <sup>24</sup>. (La questione della Bellezza è un leitmotiv nell'itinerario di Henze). Sebbene questa mistica trasformazione del cuore dell'assassino in rosa sia stata celebrata prima da Sartre e poi da Henze, rimane – per lo meno dal punto di vista etico – un fatto sconcertante. Nel movimento finale, una scena narcotizzante simile nel gesto al finale della *Symphonie fantastique* di Berlioz, la melodia cantabile, vagamente folcloristica, ritorna in una versione distorta nello stridulo clarinetto in Mi bemolle proprio quando Harcomone soccombe agli insetti mortali. Per tutta l'opera il clarinetto ha la funzione di narratore e direttore d'orchestra – un ruolo piuttosto inconsueto per uno strumento concertante.

Negli ultimi anni Henze ha ribadito più volte che le sue radici sono nella musica di un lontano passato, volgendosi al Rinascimento

e al Barocco come fonti di ispirazione e modelli (ragion per cui è stato aspramente criticato dal compositore tedesco Helmut Lachenmann)<sup>25</sup>. Henze ha arrangiato, aggiornato e ricostruito opere come *Jephte* di Carissimi e la *Clavier-Fantasie mit Begleitung einer Violine* di C.Ph. E. Bach (Wq 80, 1787) in *I Sentimenti di Carl Philipp Emanuel Bach* (1982). La ciaccona per violino attribuita a Tomaso Vitali, prediletta dai violinisti di ogni epoca a partire dalla sua scoperta (avvenuta nel 1860 ad opera di Ferdinand David), ispirò anche Henze che ne trasse una serie di variazioni o double per violino e orchestra intitolandole appropriatamente *Il Vitalino raddoppiato* (1977). Nella prefazione al concerto Henze scrisse:

La ciaccona di Tomaso Vitali è un ricordo straordinariamente bello della mia gioventù. Allora mi sembrava che questa musica potesse illuminare e trattenere i miei sogni, come se le riuscisse di individuare e rappresentare tutto quello che io stesso non ero in grado di articolare e rappresentare né in immagini né per mezzo di parole o suoni. In questa musica trovai un senso di benessere, una nostalgia acquietatasi, diventata stato durevole. Un soffermarsi, una consolazione. Qualcosa che sta in disparte, lontano nel tempo e nello spazio, e che per me era estraneo, inquietante e affascinante. Di Tomaso Vitali non si sa praticamente niente. Mi piace il nomignolo "Vitalino" che si trova su una copia della ciaccona. Suggestisce l'idea di un giovane violinista alla corte di Dresda, bolognese nei suoi costumi, nel modo di presentarsi e per l'aspetto esterno. La sua composizione continua a piacermi. Così gli ho scritto un omaggio, aggiungendo a ogni sua variazione una o due variazioni della mia penna, sul modello dei double del Settecento... Ho cercato di estrapolare alcuni dei molti elementi danzanti della ciaccona per accrescere il carattere immaginifico del tutto. Ora cantiamo insieme le stesse cose, nella sua lingua<sup>26</sup>.

Il fatto che la paternità della ciaccona sia stata contestata da molti musicologi, tra cui Wolfgang Reich<sup>27</sup>, è irrilevante: l'emulsione compositiva risultante dalla miscela di Henze e Vitali giustifica il ricorso a questa fonte. Alle originali variazioni Henze sovrappone un alternarsi di "tutti" orchestrale (sul modello del Concerto grosso) e di "a solo", aggiungendo una sezione danzante in 2/4 e una cadenza per il solista di dimensioni gigantesche. Per gran parte della composizione Henze si contenta di un double per variazione. Anziché realizzare letteralmente le figure del basso, egli le arricchisce di contenuto ritmico, completando il basso continuo in modo tale che i modi di articolazione e i cliché barocchi diventano motivi secondari. Per controbilanciare le figure virtuosistiche del violino, Henze ha prescritto a vari membri dell'orchestra (composta dai convenzionali fiati, archi ed arpa) di eseguire brevi passaggi concertanti. Nella seconda metà della ciaccona – dopo che Vitali ha lasciato la figura discendente del basso (di 4 battute) per una linea ascendente di cinque note – Henze comincia a liberarsi dai confini che si è posto.

Egli separa progressivamente la sua voce da quella di Vitali e alla fine l'ascoltatore non percepisce più una fusione delle due voci, ma la voce di Henze "giustapposta" a quella di Vitali. Henze ha penetrato lo stile barocco (per quanto possa farlo un compositore del XX secolo), l'ha assimilato uscendo non immutato dall'impresa.

Per molte ragioni si potrebbe affermare che Henze ha seguito questo processo durante gli ultimi quarant'anni. Al fine di esprimere un certo pensiero egli ha spesso ritenuto necessario imparare da differenti modelli; tuttavia non si può semplicemente affermare che il suo stile sia eclettico o senza meta. Dopo un periodo di assimilazione, i materiali e i pensieri presi a prestito diventano suo patrimonio; vengono mutati dal lirismo spontaneo della sua melodia, arricchiti dalla sua peculiare mescolanza di armonia tonale e atonale e animati dal suo infallibile senso del dettaglio ritmico. Una tendenza "romantica" – cioè il bisogno, radicato in profondo, di esprimere un'emozione, una concezione letteraria, di raccontare una storia – è il filo conduttore della sua musica. Henze ha tentato di collegare le tradizioni del passato musicale con lo sviluppo politico sociale del presente, anche se talvolta l'abisso è così profondo che si dubita che ciò sia davvero possibile.

Studiando il modo in cui Henze ha adottato il genere "concerto", si possono osservare alcune difficoltà create dalle aspettative provenienti dal passato e dalle richieste del presente. Nella maggioranza dei casi Henze ha voltato le spalle alla forma sonata del concerto tradizionale, volgendosi al Concerto grosso barocco, a danze, pezzi di carattere, ad amalgama continui in un solo movimento oppure alle sequenze della variazione. La mescolanza di generi diversi è un fatto usuale nelle sue opere (si ricordino i due concerti per violino/voce: *Ariosi* del 1963 e il *Secondo Concerto per violino*). La funzione del solista è passata da quella della star virtuosistica, contrapposta all'orchestra, al più modesto ruolo di membro di una comunità (in opere come *Compases para preguntas ensimismadas* e *Le Miracle de la Rose*). Infine tramite elementi letterari Henze ha infuso in diversi concerti più profondi livelli semantici e strutturali, sforzandosi comunque di evitare la trappola della musica a programma.

Sebbene abbia rinnegato questa sua affermazione, Henze è per molti aspetti ancora tra due sedie <sup>28</sup> – una posizione estremamente scomoda alle volte. In una recente annotazione nel suo diario il compositore ammette: «Non volevo essere né rimanere un solitario... Cercavo amicizia, comunità, comprensione» <sup>29</sup>. E questa è davvero la chiave per comprendere i suoi concerti – un "solista" in cerca di amicizia, unità e accordo in un mondo pieno di competizioni e contese.



- <sup>1</sup> H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, München 1984, p. 60.
- <sup>2</sup> *Ibid.*, p. 171.
- <sup>3</sup> *Riemann Musiklexikon*, Mainz 1967, cit. in Henze, *op. cit.*, p. 171.
- <sup>4</sup> *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, voce "Concerto", sez. 2.
- <sup>5</sup> Henze, *op. cit.*, p. 170.
- <sup>6</sup> H. W. Henze, *Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a. M., Fischer Verlag 1983.
- <sup>7</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, p. 26.
- <sup>8</sup> K. Geitel, *Hans Werner Henze*, Berlin 1968, p. 26.
- <sup>9</sup> *Ibid.*, p. 70.
- <sup>10</sup> Henze, *Die englische Katze cit.*, p. 295. Appunto del 24 agosto 1982.
- <sup>11</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, pp. 152-3.
- <sup>12</sup> G. Berger, *Henzes Zweites Klavierkonzert*, in «Melos», 1973, p. 33.
- <sup>13</sup> *Ibid.*, p. 34.
- <sup>14</sup> Berger cita Henze da un'intervista (a quanto sembra), p. 37.
- <sup>15</sup> *Ibid.*, p. 40.
- <sup>16</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, p. 144.
- <sup>17</sup> *Ibid.*, p. 25.
- <sup>18</sup> *Ibid.*, p. 124.
- <sup>19</sup> La registrazione è stata realizzata il 17-24 giugno 1972 negli studi di Peter Zinoviev a Londra; Brenton Langbein suonava uno Stradivari del 1719 e Alan Evans interpretava la parte di baritono.
- <sup>20</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, pp. 164-5.
- <sup>21</sup> *Ibid.*, p. 227.
- <sup>22</sup> *Ibid.*, pp. 228-9 e 232-3.
- <sup>23</sup> Cfr. K. Lindemann, *Die Sehnsucht nach dem höchsten Ausdruck. Zu meiner filmischen Umsetzung von Henzes "Tristan"-Romantik. Ein imaginärer Dialog*, in «Neue Zeitschrift für Musik», n. 3, 1980, pp. 218-20.
- <sup>24</sup> Henze, *Die englische Katze cit.*, pp. 226-8.
- <sup>25</sup> Cfr. il rapporto di Henze sulla discussione in *Die englische Katze*, pp. 345-6 e la risposta di Lachenmann, *Ein Kampf um kompositorische Standpunkte: Helmut Lachenmann erwidert auf einen Angriff von Hans Werner Henze*, in «Neue Musikzeitung», nn. 31-32, agosto e settembre 1983, p. 8. Su questa polemica cfr. G. Borio, *La seduzione dei segni. Considerazioni critiche sulle composizioni vocali*, in questo volume, p. 308.
- <sup>26</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, p. 279.
- <sup>27</sup> Cfr. W. Reich, *Die Chaconne g-moll - von Vitali*, in «Beiträge zur Musikwissenschaft», n. 7, 1965, pp. 149-52 e dello stesso autore, *Tomaso Vitalino Chaconne für Violine und Basso Continuo* (prefazione), Leipzig 1980, pp. 7-8.
- <sup>28</sup> Henze, *Musik und Politik cit.*, pp. 32 e 105-6.
- <sup>29</sup> Henze, *Die englische Katze cit.*, p. 322.

Max Nyffeler

*Un linguaggio in moneta forte.  
Le composizioni corali*

La musica vocale occupa un posto importante nell'opera di Hans Werner Henze. La voce umana, con le sue infinite possibilità di modulazione, è per lui un irrinunciabile fondamento dell'espressione musicale. Si può fare risalire l'inizio di questa estetica orientata sulla vocalità al 1953, l'anno in cui Henze si è trasferito in Italia. Per lui l'Italia ha rappresentato la scoperta di una "vita giusta", una vita dalla quale il compositore ventiseienne si è lasciato pervadere anche, e non in ultima analisi, "acusticamente". Egli scriveva nella sua affascinante descrizione della quotidianità napoletana: «La città è piena di rumori, di un chiasso assordante, di suoni inquietanti: e si direbbe che tutto ha a che fare con il canto, dal canto proviene e nel canto sfocia. Ha però inizio nel parlare. Non in un parlare inteso all'europea, ma nel senso che percorre ogni possibile coloratura sonora con la costante tendenza a risolversi nel canto...»<sup>1</sup>. Altrove Henze definisce il canto una «manifestazione comunque della vita»<sup>2</sup>.

Sono impressioni fondamentali che hanno lasciato tracce profonde nell'opera di Henze ispirando anche essenzialmente la sua idea di "musica impura". La vocalità – e quindi anche la lingua – gli assicura il riferimento concreto alla realtà, in quanto rompe l'ermetismo delle strutture sonore contaminandole di corporalità o, più semplicemente, di "mondo". Contribuisce non soltanto all'arricchimento dell'iridescente potere associativo della sua musica, ma le conferisce anche impulso politico e energia mobilitante là dove essa si vuole impegnata.

La vocalità come espressione dell'anarchia vitale e delle emozioni più soggettive è soltanto uno di due aspetti. Il suo luogo è il canto "a solo". L'altro aspetto è l'impiego della lingua in funzione chiarificatrice per la presa di coscienza individuale e del mondo. Anche l'uso

della lingua come mezzo di conoscenza ha in Henze radici precoci. In una conferenza tenuta a Braunschweig nel 1959, citando Ingeborg Bachmann diceva che le parole messe in comunione con la musica assumevano una nuova forza di persuasione, mentre la musica da parte sua, così proseguiva la citazione, era alla ricerca di una «lingua in moneta forte», un valore su cui avrebbe potuto mettere alla prova il proprio: «Lavorando con le parole la musica [...] può pronunciarsi in un modo che diversamente le resta precluso. Si responsabilizza, concorre al significato interiore del sí e del no, diventa politica, coinvolta, compartecipe...»<sup>3</sup>.

Il significato interiore del sí e del no, la chiarezza dell'enunciato a scopo di delucidazione: è questo l'uso specifico della lingua che si realizza in modo esemplare nelle opere corali di Henze. I condizionamenti inerenti alla struttura stessa del genere vi sono tenuti in perfetta considerazione. Come espressione musicale di una collettività, il canto corale mira alle impressioni e ai contenuti collettivi, non individuali, e si propone l'obiettivizzazione e la valenza generale dell'enunciato.

Le opere corali di Henze si collocano a un primo sguardo, sotto vari aspetti, nelle vicinanze del tipo di poema musicale didattico o teatro didattico propostoci da Bertolt Brecht. Non si fa appello ai sentimenti, ma all'intelligenza. Se si prescinde dalle due eccezioni rappresentate dalla *Cantata della Fiaba Estrema* su testo di Elsa Morante e dalla *Chorfantasie, Lieder von einer Insel* (*Canzoni da un'isola*) su testi di Ingeborg Bachmann, uno dei modelli basilari dell'opera corale di Henze è il discorso parabolico: l'ascoltatore deve essere indotto a giudicare con distacco il comportamento altrui per successivamente confrontarlo con se stesso e la propria realtà. Questo aspetto didattico è particolarmente evidente nelle *Moralitäten*, dove è dichiarato addirittura nel titolo. Anche in un'opera corale di vaste dimensioni come *Das Floss der Medusa* (*La zattera della Medusa*) l'aggancio politico è dato da questa impostazione. Sono inoltre caratteristici delle opere corali di Henze il trattamento epico del contenuto – dato dal procedere “ragionato”, riflessivo dei testi – e la predilezione per l'argomentazione didattica.

C'è infine un'ulteriore caratteristica, alla quale in genere viene posta poca attenzione ma la cui importanza non va sottovalutata, e che deriva dalle convinzioni filosofiche e politiche fondamentali di Henze: l'assenza di qualsiasi enunciazione religiosa cristiana. È questa una posizione che vede Henze abbastanza isolato al giorno d'oggi. Non che per lui non esistano interrogativi metafisici; ma le “questioni ultime” si manifestano in lui soltanto sotto forma di una tragica consapevolezza della temporalità di ogni esistenza: è l'ombra su cui si staglia l'accattivante apparenza della vita. L'insieme di opere



dell'*Orpheus*, di cui fanno parte anche le *Canzoni für Orpheus* per coro misto su poemi di Edward Bond, tematizza questa concezione della morte nella visuale della mitologia greca. Per Henze una vita dopo la morte non esiste. Il mondo è per lui semplicemente l'immanenza dei sensi, i suoi massimi valori sono bellezza e amore: simboli della transitorietà e nel contempo riprova della facoltà dell'uomo di trascendere la propria limitatezza individuale.

È quindi solo logico che la musica corale di Henze non presenti nessun punto di contatto con la tradizione corale cristiano-clericale. Nessun "alleluja", nessun inno in lode e glorificazione dell'Altissimo; e nemmeno canto corale come espressione di una struttura gerarchica che, secondo l'intendimento dei vecchi padri della Chiesa, parte dal semplice credente per sollevarsi, attraverso apostoli e santi, fino agli angeli. Siffatte posizioni teologiche sono estranee a Henze. La sua musica, e quella corale in particolare, è fundamentalmente pagana. Essa trova i propri suggerimenti altrove: sia nella pratica corale dell'antichità, sia nella tradizione del teatro epico o nella tradizione corale neoclassica di Stravinsky. Dove sarà inno, non canterà il "sovrano delle legioni celesti" ma la materia ruotante nello spazio, come in *Novae de Infinito Laudes*, oppure la bellezza terrena, come nella *Cantata della Fiaba Estrema*. Dove sarà espressione del sentimento collettivo, non dirà mai il fervore religioso di una comunità credente, bensì l'angoscia mortale delle creature o la sofferenza inflitta dalla violenza, come in *Das Floss der Medusa*.

Nell'insieme delle opere di Henze la parte riservata alle composizioni corali non è grande. L'elenco delle opere pubblicato dalla casa editrice nel 1983 riporta undici titoli. Curiosamente non vi figura più *Aufstand (Insurrezione)*, ancora presente nell'elenco delle opere del 1976: si tratta del contributo di Henze alla *Jüdische Chronik (Cronaca ebraica)*, una composizione collettiva del 1960 in collaborazione con Boris Blacher, Paul Dessau, Karl Amadeus Hartmann e Rudolf Wagner-Régeny. Le complessive dodici opere corali di Henze si possono suddividere cronologicamente in tre gruppi chiaramente distinti fra di loro.

Il primo gruppo comprende tre opere attribuibili al genere corale in qualità di prove iniziali. Sono i *Fünf Madrigale* su poesie di François Villon (1947): tempi omofoni, diatonici, su versi segnati più da nostalgia di morte e solitudine, nel genere della *Winterreise (Viaggio invernale)*, che non dal tipico umorismo amaro di Villon; il *Wiegenlied der Mutter Gottes (Ninna nanna della Madonna)* su un testo di Lope de Vega (1948) e *Chor gefangener Trojer (Coro di prigionieri troiani)* dal *Faust II* di Goethe (1948, rielaborato nel 1964).

Il gruppo centrale degli anni 1960-68 comprende le composizioni corali più importanti di Henze: il già citato contributo alla *Jüdi-*

*sche Chronik, Aufstand*; la cantata *Novae de Infinito Laudes* su testi di Giordano Bruno (1962); la *Cantata della Fiaba Estrema* su poema di Elsa Morante (1963); la fantasia per coro su *Lieder von einer Insel* di Ingeborg Bachmann (1964); *Musen Siziliens (Muse di Sicilia)* su frammenti delle ecloghe di Virgilio (1966); le *Moralitäten*, tre favole sceniche secondo Esopo (1967); e infine il grande oratorio *Das Floss der Medusa* con dedica a Che Guevara (1968).

Le due ultime opere corali si possono considerare due tardi esempi isolati di un genere per il quale dopo il 1968 l'interesse di Henze è venuto meno: sono l'oratorio *Jephthe* (1976) di Giacomo Carissimi, da annoverare fra quelle revisioni di opere meno recenti da lui intraprese sempre più spesso a partire dagli anni Settanta, e le già menzionate *Canzoni für Orpheus* su testi di Edward Bond, composte nei primi anni Ottanta.

Undici su dodici di queste opere corali dispongono accanto al coro di un complesso strumentale, cinque alternano al coro voci soliste e voci recitanti. Soltanto nelle *Canzoni für Orpheus* compare un coro a cappella. Il fatto che Henze, se si prescinde dal *Chor gefangener Trojer*, dalle *Moralitäten* e dal *Floss der Medusa*, non abbia mai fatto ricorso alla grande orchestra ma soltanto a piccoli complessi strumentali con una spiccata predilezione per i fiati, permette di formulare alcune conclusioni a posteriori sul suo modo di intendere la tradizione: il suo punto di riferimento non è la grande opera corale del XIX secolo dall'ampio arco emotivo e la ricerca di effetti, bensì il pezzo epico-narrativo antiromantico di ispirazione neoclassica.

Gli anni Sessanta segnano una fase evolutiva importante nel complesso dell'opera di Henze. Avviene in quegli anni la sua presa di coscienza politica. L'ironico "spaventaborghesi" di *Der junge Lord* (*Il giovane Lord*) diventa il ribelle che solidarizza con la rivolta studentesca e le lotte di liberazione del Terzo Mondo; la visione individualista dell'artista piccolo-borghese cede il passo all'impegno socialista. Il fatto che siano nate in quegli anni la maggior parte delle sue opere corali, e certamente le migliori, permette di pensare che Henze trovasse nel genere una certa qual dimensione sperimentale. Esso gli permetteva di rappresentarvi in modo nuovo contenuti nuovi. La composizione operistica, altra forma musicale legata alla parola, che gli era familiare e alla quale del resto doveva la propria carriera internazionale, gli risultava troppo carica di convenzioni e legata a una destinazione sociale predeterminata. Non così la musica corale. Libera da tradizioni radicate, offriva spazio sufficiente a nuove ricerche e riflessioni di ordine estetico e politico.

Già in *Aufstand (Jüdische Chronik)* del 1960 si avverte un tono nuovo. Al coro, che avvicenda al canto un parlato fortemente scandito, fanno fronte prevalentemente percussioni, pianoforte e ottoni.

Predomina una narrazione asciutta e aggressiva, in grado di obiettivizzare la vicenda e di incanalare l'emozione individuale nell'indignazione collettiva.

Segue poi, a due anni di distanza, il grande oratorio in sei parti *Novae de Infinito Laudes* per quattro voci soliste, coro a quattro voci e complesso strumentale, su testi di Giordano Bruno. Si può forse senza esagerazione vedere questo primo oratorio di Henze, in vari modi collegabile con la *Sinfonia di salmi* di Stravinsky, come un'opera-chiave incompresa per gli anni della radicalizzazione a venire. Vi sono già presenti molti elementi del successivo Henze politico, anche se non ancora formulati in categorie politiche esplicite. Con istinto sicuro Henze mette mano a un testo rivoluzionario che dopo quattrocento anni non ha perso nulla della sua dirompente forza antidogmatica. Basandosi su di esso non solo si dichiara solidale con il libero pensatore del XVI secolo messo a morte dalla Chiesa per le sue idee, ma ne trae anche vigore per la propria ribellione contro la società. Un'altissima tensione domina l'opera tutta intera. Possenti interventi corali si alternano con passaggi solistici di raffinata sensibilità timbrica, lo spiegamento di forze trascinanti con la gioia autentica nella descrizione della natura che rievoca lo Haydn della *Creazione*. Risulta tangibile il piacere del compositore nel riuscire a trarre un pieno di invenzioni musicali e di procedimenti costruttivi dalla ricchezza e dalle immagini del testo. Queste *Laudes* sono un inno pagano all'onnipotenza delle leggi naturali e alla forza del pensiero che ne penetra il segreto, sullo sfondo dell'insegnamento presocratico dell'eterno divenire della materia. Dal punto di vista cristiano l'opera è una sola grande eresia.

All'apoteosi del libero pensiero fanno seguito due pezzi di diverso orientamento. È sintomatico il fatto che si basino su due testi poetici femminili. La *Cantata della Fiaba Estrema* (1963) è composta su una poesia di Elsa Morante, mentre alla *Chorfantasie* del 1964 fanno da testo i *Lieder von einer Insel* di Ingeborg Bachmann. Se le *Laudes* cantavano il pensiero rivolto alla comprensione del mondo esterno, qui l'attenzione si porta sull'interiorità umana. Il componimento lirico della Morante è un cantico dei cantici dell'amore. Sulle strofe assetate di bellezza e amore e sulle loro visioni ermafroditiche, Henze ha scritto una musica di fredda estasi nella tradizione della decadenza fin-de-siècle e dei *Herzgewächsen* schoenbergiani. Una voce di soprano sale ad altitudini vertiginose, i tredici strumenti hanno esclusivamente parti soliste e producono una tavolozza di valori timbrici raffinati. Per il piccolo coro di discanti, mezzosoprano, tenore e basso, Henze suggerisce: «È consigliabile di dividere il complesso corale tra voci bianche e voci femminili».

Le due successive opere per coro del 1966 e 1967, *Musen Siziliens*



e *Moralitäten*, si possono in un certo senso di nuovo appaiare. I frammenti delle *Bucoliche* di Virgilio e le tre favole di Esopo nell'elaborazione di Auden, propongono ambedue modelli dall'antichità, e per ambedue Henze cerca un tono nuovo, "popolare". La sintonia con la "vita semplice" è tentata in *Musen Siziliens* con la riduzione del linguaggio musicale a formulazioni elementari basate sulla tonalità. Dice Henze di quest'opera, scritta sei mesi dopo la conclusione del lavoro sulle *Bassariden*: «Volevo staccarmi dal suono della grande orchestra, dalla polifonia e dalla dodecafonia. Volevo una cosa che ci si potesse divertire a cantare, anche da parte di cori di dilettanti, divertenti volevo che fossero anche le parti dei due pianoforti sia per gli esecutori che per gli ascoltatori. Avviandomi verso traguardi così primitivi (primigeni), ho incontrato una vecchia conoscenza, Erik Satie, al quale ho rivolto un saluto cortese» <sup>4</sup>.

Ancora più pronunciato è il ritegno nell'uso del mezzo musicale – sia per favorire la facilità dell'esecuzione che per agevolarne la comprensione – nelle tre *Moralitäten*. Sono state scritte deliberatamente per un nuovo luogo sociale, per un nuovo pubblico. Henze le chiama «pezzi didattici o opere scolastiche», e spiega: «Penso che, sia musicalmente che scenicamente, possano trovare esecuzione nelle scuole di musica, negli studi operistici e negli istituti scolastici. Agli esecutori è lasciata piena libertà di scelta nella forma delle soluzioni sceniche e nell'invenzione di un proprio stile. Anche qui l'imperativo principale è il divertimento» <sup>5</sup>. Il trattamento del mezzo musicale si subordina a questi obiettivi. Henze ha posto ogni cura nell'assicurare la più totale intelligibilità delle parole, la linea melodica è semplice. La descrizione del mondo animale delle favole genera non pochi effetti illustrativi. L'intera fattura persegue l'obiettivo di rendere possibile l'interpretazione da parte di dilettanti dotati.

Le due composizioni, e in particolare le *Moralitäten*, sono significative della ricerca di Henze in direzione di una nuova funzione sociale della musica. Qui egli ha in mente il modello della "musica d'uso" quale era stata sviluppata, sebbene con intendimenti diversi, da compositori come Hindemith e Eisler nel fecondo periodo sperimentale degli anni Venti in Germania, gli anni dei grandi progetti di politica culturale. Le *Moralitäten* sono un primo tentativo di Henze per la democratizzazione della pratica musicale attraverso il mutamento della sua funzione. Da questo punto una linea diretta porta ai suoi progetti di educazione musicale degli anni Settanta e Ottanta, vale a dire al suo lavoro con i bambini di Montepulciano e con i musicisti dilettanti del Laboratorio musicale di Muerztal nella Stiria.

Le opere corali di Henze sono messe in ombra dalle composizioni operistiche e concertistiche, più suscettibili di incontrare il successo. La storia del loro accoglimento da parte del pubblico segue

spesso strane vie. Mentre per esempio le *Laudes* su testo di Giordano Bruno sono state indubbiamente fin qui del tutto sottovalutate, all'oratorio *Das Floss der Medusa* del 1968 è toccato un destino dolorosamente grottesco, frutto di una valutazione completamente sbagliata. La causa è da ricercare nelle condizioni infelici presentatesi il 9 dicembre 1968 ad Amburgo, quando la "prima" fu impedita addirittura all'inizio da un caos generale e da uno scandaloso intervento della polizia. Il pretesto apparente, in pieno periodo di sollevazioni studentesche, fu una bandiera rossa sul podio, a cui si aggiunse il rifiuto dei coristi, per nulla animati da spirito rivoluzionario, di cantare sotto quel simbolo sovversivo. La cronaca degli avvenimenti e le loro cause più profonde sono narrate da Ernst Schnabel nel poscritto al testo dell'opera <sup>6</sup>. A posteriori riesce difficile provare le supposizioni di Schnabel, secondo cui si sarebbe verificata un'alleanza malefica di mass-media assetati di scandalo, intriganti reazionari e masse studentesche ingenuamente desiderose di passare all'azione, nel preciso intento di sabotare il pezzo di Henze. Sembrano però, a dir poco, credibili. Una convergenza di inimicizie di varia colorazione politica si era proposta di colpire l'"establishment borghese" in uno dei suoi punti deboli: l'attacco era diretto contro un'opera complessa, difficile e quindi vulnerabile, le cui implicazioni critico-sociali potevano senz'altro indisporre un certo pubblico, a prescindere dalla provocante bandiera rossa sul podio. Un'opera inoltre i cui autori, fino a quel punto noti come cosiddetti artisti borghesi, si avventuravano con la dedica a Che Guevara sul terreno minato dell'iconografia rivoluzionaria. Un'opera infine – e questo è l'aspetto tragicomico della vicenda – il cui tenore rivoluzionario si limita essenzialmente alla dedica, a qualche dichiarazione di critica sociale affidata al coro parlato, e al ritmo Ho Chi Minh della percussione nelle battute finali. Colpito a morte fu invece il vero *Floss der Medusa*, una composizione che ha per tema il comportamento umano sulla soglia del regno dei morti e tale tema riesce a tradurre in immagini e cifre musicali e sceniche avvincenti, traendone le qualità della grande tragedia.

Questo "Oratorio volgare e militare", come dice il sottotitolo del *Floss der Medusa*, segna l'inizio precoce di una serie di opere degli anni Settanta e Ottanta impegnate con la stessa tematica: citiamo qui anzitutto la composizione operistica *We come to the River*, la *Barcarola* e il complesso di lavori ispirati al mito di Orfeo. Si ritrovano in queste opere alcune metafore originarie dell'oratorio del 1968, come la metafora dell'acqua. Vi si ritrova però anche l'intreccio fra problematica esistenziale individuale e considerazione critica del sociale. Se Henze rifiuta il pensiero di un riscatto nell'al di là, egli non crede però nemmeno nella conciliazione delle contraddizioni in questa vita.

Note

<sup>1</sup> H. W. Henze, *Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, München 1976, p. 39.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 51.

<sup>4</sup> Testo introduttivo del disco 139374 della DGG.

<sup>5</sup> *Ibid.*

<sup>6</sup> E. Schnabel, *Zum Untergang einer Urauffuehrung*. Poscritto al testo dell'oratorio di H. W. Henze, *Das Floss der Medusa*, München 1969.



## PARTE QUINTA

### *Testi di Hans Werner Henze*

THE HISTORY OF

THE CITY OF BOSTON, FROM THE FIRST SETTLEMENT TO THE PRESENT TIME.

BY SAMUEL JOHNSON, ESQ.

IN TWO VOLUMES.

LONDON: Printed by J. JOHNSON, in Pall-mall.

## *Il messaggio della musica*

Parola e musica sono due sfere parallele che sono spesso collegate (più della metà di tutta la musica esistente consiste di parole musicate). Questo rapporto presenta forme diverse. Talvolta la musica travolge con impeto la parola e la annienta nel suo abbraccio, altre volte è la parola a cercare di sopraffare la musica; le due cose insieme si possono neutralizzare ma anche esaltare a vicenda. Il fenomeno è vecchio come la musica stessa. Negli ultimi anni si è parlato di più dei fattori di divisione che delle possibilità di proficua compenetrazione; si è messo in dubbio che una conciliazione sia ancora possibile, a meno che la musica, la cui purezza è compromessa dalla parola, non annienti le parole, privandole di significato e origine per poterle accogliere in sé purificate (cioè diventate suono e quindi affini a sé). Ci sono musicisti che vedono nella lingua solo le parole e nelle frasi musicali solo le singole note; delle parole e delle singole note li affascina solo il suono (come ad alcuni sembrarono utilizzabili in musica, qualche decennio fa, il rumore dei motori e i sibili del vapore). Vogliono vedere queste componenti avulse dalla dinamica della frase musicale o letteraria. Ma mi sembra che una divisione del genere renda le parole intellettualmente insoddisfacenti, una dimensione ibrida che oscilla tra assenza di messaggio (da assenza di contesto) e rumore, inferiore alla musica, arte organizzata del suono, e assolutamente inferiore alla lingua, arte strutturata del pensiero.

Se osserviamo un accostamento di oggetti disparati finiamo, in pratica, con l'analizzarne la provenienza d'origine. La scoperta della beffa provoca al momento una pelle d'oca paranoica, un fremito di breve durata che, a quanto si dice, molti sono capaci di provare, ma che immancabilmente sfocia nell'indifferenza.

Ma anche nel loro isolamento, slegate da un contesto, le parole mantengono un significato ineliminabile, come accade alla seconda



di due note che già allude ad un significato musicale. Chi sia stato raggiunto nella propria coscienza da frasi e astrazioni linguistiche, avrà sviluppato nel subconscio qualcosa che – al di là del suono delle parole, delle circostanze in cui l'idea è insorta, dell'eco della memoria – consente anche alle parole isolate di continuare ad esistere come qualità emotive. Un focolaio d'infezione si è formato, fonte di ricchezza per il subconscio; la sua natura è immutabile.

Nella sua poesia *Rede und Nachrede* Ingeborg Bachmann si rivolge alla parola: "Wort, sei von uns,/freisinnig, deutlich, schön" (Parola, sia la nostra/libera, chiara, bella).

E scrive: «Abbiamo smesso di cercare "contenuti poetici" nella musica e "musicalità della parola" nella poesia. È vero che tutte e due sono arti temporali, ma con quale differenza vi si misura il tempo: con rigore infinitamente maggiore nella musica, con spontaneità infinitamente maggiore nella lingua; persino nella catena di un metro la durata di una sillaba è vaga, indefinibile. Se si assume che la musica non esprima e non voglia esprimere nulla, e che cerca di comunicare senza far causa comune con la parola, significa forse che essa teme di perdere la purezza nel suo contatto con la parola? Inoltre, posto che la musica abbia già sospinto gli strumenti ai limiti della possibilità di esecuzione (tentando di trattare in modo nuovo le loro peculiarità o di sbarazzarsi di esse) e desideri eliminare ogni ostacolo e guardi all'infinito alla ricerca del rinascimento e di una nuova innocenza, teme essa di doversi mettere nelle mani della voce umana con una lingua soggetta a vincoli? Poiché nessun progresso potrà eliminare la natura specifica di questa voce.

«Si vede quindi come la lingua non sia all'altezza delle pretese intellettuali della musica e la voce non soddisfi le sue esigenze tecniche. Sembrerebbe che le due arti abbiano motivo per la prima volta di percorrere strade separate.

«Bandita dalla musica, la parola saprebbe rassegnarsi. Noi, che ci occupiamo di linguaggio, abbiamo imparato a conoscere l'ineffabile e il silenzio – se si vuole, i nostri stati più puri! – e siamo ritornati da questa terra di nessuno con una lingua con cui continueremo fintantoché la vita sarà la nostra continuazione.

«Ma debbono le arti seguire veramente strade distinte in un momento in cui ogni fallimento è un salvataggio mancato, ogni malinteso dello spirito promuove in uno spirito affine una tristezza mortale? Qui sta la nostra necessità del canto. Deve cessare di esistere il canto?

«Nonostante la nostra inclinazione senza precedenti alla rinuncia e alla rassegnazione, ci rimane il sospetto dell'esistenza di una traccia che conduca da un'arte all'altra. Un passo di Hölderlin afferma che lo spirito può esprimere se stesso solo ritmicamente. Musica e poesia posseggono invero una pulsazione dello spirito. Hanno ritmo nel

senso originale del termine. Per questo motivo riescono a riconoscersi a vicenda. Per questo motivo c'è una traccia che le collega.

«E non c'è anche nuova letteratura a ogni svolta della musica? Non comporta una nuova vicinanza nuova ispirazione? Le parole non cercano più da tempo l'accompagnamento che la musica non può dare loro. Non l'immersione decorativa nel suono, ma la fusione: quel nuovo stato in cui esse sacrificano la loro autonomia e conquistano una nuova forza di convinzione attraverso la musica. E la musica non cerca più un testo insignificante come pretesto ma una lingua in valuta pregiata, un valore al quale essa possa commisurare i propri.

«Per questo la musica aderisce come uno stigma alle opere letterarie per cui prova amore, quelle di Brecht, García Lorca e Mallarmé, Trakl e Pavese e di quegli autori del passato che sono sempre di grande attualità: Baudelaire, Whitman e Hölderlin (quanti se ne potrebbero citare!). Continuano ad esistere nella loro autonoma dimensione di scrittori ma hanno una preziosa seconda vita in questa relazione. Poiché la musica può risvegliare, confermare e proiettare in avanti le antiche verità allo stesso modo delle nuove; e tutte le lingue che esprimono queste verità – il tedesco, l'italiano, il francese, tutte! – possono ottenere attraverso la musica la riconferma della loro partecipazione ad una lingua universale.

«La musica, da parte sua, attua con le parole una confessione che altrimenti non renderebbe. Assume responsabilità, concorre a sottoscrivere lo spirito esplicito del sí e del no, diventa politica, partecipa, e si lascia coinvolgere nel nostro destino. Abbandona la sua ascesi, accetta limitazioni tra altri soggetti che ne sono colpiti, diventa aggredibile e vulnerabile. Ma non deve per questo sentirsi sminuita. La sua debolezza è la sua nuova dignità. Insieme, e ispirate a vicenda, musica e parola sono scandalo, turbamento, amore, confessione. Tengono desti i morti e scuotono i vivi, precedono la richiesta di libertà e inseguono la sconvenienza fino nel sonno. Hanno la più ferma intenzione di agire» (da «Musica Viva», Monaco, 1959).

La musica possiede qualcosa a cui può essere sempre fatta risalire, una costellazione di tensioni, generate dalla musica stessa, ruotante al suo interno e sul proprio asse. (Anche nel teatro musicale si dà questo stato di cose: qui il ruolo della musica, anche al di là delle intenzioni dell'autore, è quello di interprete di successioni di note e di ritmi. Il canone del famoso quartetto in Sol maggiore del *Fidelio* procede indipendentemente dalle quattro emozioni differenti espresse dal testo; la tensione risiede in esclusiva nella musica, scaturisce unicamente dalle note, amalgamando il testo). Il fondamento della tensione, il livello della risoluzione e la purezza del mestiere producono un certo effetto sul pubblico; a seconda del talento e del grado

di preparazione, questo effetto sarà più forte o più debole, nebuloso, esaltante o deprimente. Un effetto che qualcuno gradirebbe interpretare sotto il profilo psicologico, mentre per l'ascoltatore ideale – ed è solo di lui che parliamo – non è assolutamente altro che la reazione ad una presa di coscienza completa ed efficace del processo che è stato rappresentato. Il senso della musica, che di musica consiste, viene rintracciato e colto dal suo interlocutore. La difficoltà in cui si dibatte sempre la musica sconosciuta (concepita con mezzi nuovi e sconosciuti) è quella di rendersi comprensibile. Comprensibile: non per lusingare i filistei, non per compiacere a stupidi reazionari, ma nel senso che questa musica, posta di fronte a secoli di esperienze, deve subire una prova di forza che solo l'ingenuità o l'ignoranza possono permettersi di sottovalutare o rifiutare. Non intendiamo solo che se il livello dell'impegno non è aumentato comunque non è nemmeno diminuito, ma che la chiarezza e la trasparenza delle prestazioni artistiche tra il XIV secolo e il nostro – prestazioni in cui era riuscito a catturare, inventariare, precisare e localizzare alcune proprietà immutabili della musica – hanno il diritto di esigere da noi la stessa misura di chiarezza e trasparenza. Non stiamo trattando di questioni estetiche (che al giorno d'oggi sono lasciate spesso da parte in quanto anacronistiche, perché sono troppo scomode e attualmente inutilizzabili – molto di ciò che è scomodo e deve essere rimosso dalla coscienza si può spingere a questo modo su un binario morto), bensì di esigenze tecniche e teoriche che si possono discutere passionatamente.

La scrittura musicale, con i suoi segni e simboli, come si è manifestata in Occidente dall'antichità classica, è sempre stata considerata e utilizzata, nel corso di secoli di evoluzione, come un mezzo di mediazione plausibile tra autore e consumatore. Il problema della notazione, della codificazione ha impegnato i musicisti in tutti i periodi della nostra musica. Si è lavorato e si lavora ancora al suo perfezionamento, attorno alla sua corrispondenza esatta con il quadro sonoro immaginato, fino ai nostri giorni, quando sono sorti nuovi problemi di notazione e la sua superconcentrazione rende quasi impossibile l'esecuzione. All'esecutore è suggerita l'improvvisazione e il testo scritto è abbandonato; ne conseguono soluzioni, dissoluzioni, liberazioni. Ma qui sorge la domanda se sia veramente lecito parlare di liberazione, o se non sia più giusto dire "semplificazione", e se non si produca invece un fardello molto più difficile da sopportare del peso della tradizione, che ha raggiunto in tempi recenti il suo culmine in Webern e in certe tendenze derivate da lui.

La stesura della musica in notazione tramandabile, assieme alla pratica musicale che ne consegue, non rappresenta realmente quella mancanza di libertà, quella coercizione opprimente di cui tanto ci si



lamenta; e non è affatto necessario che, a causa dell'universalità complessa che impregna le grammatiche e le formule, un compositore si debba sentire dispensato dall'uso della sua immaginazione spontanea e concreta, o che la tirannia del pentagramma non debba lasciare alcuno spazio alle sensazioni impreviste e spontanee. Naturalmente è più arduo assoggettarsi alle cinque linee del rigo musicale, alle limitazioni strumentali e ai confini naturali della voce umana che, liberi da queste costrizioni, eludere con mestiere le difficoltà. Vi sono momenti in cui la teoria musicale si identifica concettualmente con la prassi compositiva, quando minaccia di annientare la pratica della scrittura oppure di portarla a livelli di congestione mostruosi, quando le regole distruggono le leggi della musica; ma si è tentato ripetutamente di sottrarsi a tale congestione, aggirando, ignorando o distruggendo la teoria musicale. Continuamente si è dimostrato possibile fare una selezione del patrimonio del materiale disponibile, che appariva esausto e ormai infruttuoso, lasciando che le note si realizzassero in un modo nuovo – dopo di che altri hanno reso meccanismo questo nuovo ordinamento; questa cosa, che all'inizio era una specie di arca di Noè (dove si sperava di sopravvivere al diluvio della teoria), divenne un oggetto d'uso comune, un meccanismo, un nuovo sistema opprimente, che faceva proliferare la teoria per poi diventare inutilizzabile a sua volta.

Crediamo che anche oggi, quando certi lavori sono stati spinti ai limiti dell'eseguitività, anzi della lettura, sia possibile una via d'uscita diversa da quella di un rifugio nel silenzio dell'assenza di note, o in un mondo di improvvisazione o di suono per il suono. L'unica via percorribile per coloro che vivono nella convinzione che la musica ha fatto il suo tempo è di non fare più musica. Gli altri, che insistono nel perseguire le nuove grazie dell'antica bellezza – nell'alveo della semantica comune all'Occidente, nell'alveo della tradizione – dovranno costruire sulla tradizione. È necessario ripristinare un equilibrio tra testo ed esecuzione. Ancora una volta bisogna attuare un ripensamento complessivo. Intendo dire che i segni, i simboli, le codificazioni inglobano caratteri che appartengono alla musica come le membra al corpo; l'odierna difficoltà di elaborarli non deve essere sentita come un invito alla rinuncia, bensì come sfida a un nuovo approccio con essi, a una loro rivalutazione, forse perfino alla distruzione delle leggi esistenti. Ma tutto ciò non funzionerà con la semplice produzione di ornamenti; non funzionerà senza che ai nuovi suoni si accompagni anche un discorso intellettuale nuovo, senza l'apporto dell'immaginazione alla costruzione tecnica, senza una relazione tra le nuove forme creative e la tradizione artistica europea. Quando diciamo questo suscitiamo il doppio sospetto di bramare il successo (dato che nulla oggi predispone di più al successo che

l'essere associato ad un "impegno intellettuale") e di essere romantici. Questo sospetto è difficile da allontanare perché la parola d'ordine "romanticismo" è contornata da banchi di nebbia, immersa nel suono delle tube wagneriane e pertanto poco precisabile. Non sappiamo affatto se la dimostrazione della fondatezza di questo sospetto ci dispiacerebbe molto, specialmente se emergesse che il romanticismo in questione non è una forma di malattia che minaccia il mondo, ma il movimento ben definito che ha prodotto uomini e correnti come Rimbaud, Verdi e il socialismo, non quindi quel ritrovo popolareggiante di sognatori la cui passione per l'impreciso non conosce confini. Gli ultimi sognatori romantici non vogliono o non possono impegnarsi con le realtà intellettuali e politiche d'oggi e, al di là dei feticci e dei dettagli tecnologici, dimenticano la sostanza delle cose, evitano di confrontarsi con la realtà e lungo i loro percorsi irrazionali giungono a Budda, Gesù o al movimento hippy, cioè a uno stadio dove non è più il caso di discutere di difficoltà musicali.

Le note del sistema temperato, indipendentemente dall'ordine in cui vengono concepite e dalla prospettiva da cui sono osservate, si offrono di nuovo al nostro presente come un territorio sconosciuto e inesplorato. Se Stravinsky e la dodecafonia avevano una concezione diversa da quella dei loro predecessori e successori sul modo di elaborare le note, come è avvenuto che queste note abbiano subito un processo di esaurimento? Perché dovrebbero essere "mandate in pensione" dopo aver operato per un breve periodo in determinati sistemi? Sono un materiale grezzo resistente, che non si modifica. Siamo noi a modificarci nel nostro rapporto con questo materiale grezzo. Nel momento in cui ci è chiaro il grado del suo onere storico, l'onere scompare. Dobbiamo essere in grado di separare le note nella loro determinatezza e nelle loro proprietà intrinseche dalla loro storia, per riconoscerne la forza. Una volta che la conoscenza della protostoria delle note, delle loro vicende e tragedie nel corso degli ultimi cinque secoli, sia entrata nel nostro subconscio, diventando parte di noi stessi, un patrimonio che ci sostiene e al quale siamo debitori di tutto e di niente – l'esigenza umana e logica della precisione e dell'indipendenza – una volta che si giudichi noi stessi, non oppressi dalla storia ma sorretti da essa, allora potremo ripartire con la libertà.

I gradi di tensione reciproci degli intervalli (dimostrati sul piano fisico, testimoniati dalla nostra esperienza) sono un fattore commensurabile che può essere eluso solo raggiungendo universi sonori che mancano di questi rapporti di tensione e perciò sono collocati fuori del nostro pensiero musicale. Al suo interno, però, sono state scoperte le seguenti possibilità. Gli intervalli ricchi di tensione riacquisteranno la loro forza in modo nuovo se riconsidereremo il loro

fattore di tensione. Timbri, ritmi, accordi ed elementi tematici devono essere ideati in vista della finalità del lavoro. Le costruzioni e le loro regole sono il risultato delle figure e ideazioni rappresentate all'inizio dell'opera; il loro sviluppo e la loro variazione non sono soggetti a fattori esterni e dipendono completamente dai termini della singola composizione. Le regole perdono la loro validità dopo che è stato scritto il finale del lavoro. Per quanto lo si giri e rigiri, il quadro dell'intervallo di quinta o di settima resta lo stesso. Lo si può astrarre dal suo uso storico, lo si può considerare senza tener conto della sua formalizzazione tradizionale, ma l'essenza di questo intervallo non viene pregiudicata. A questo punto non compare nessuno spettro della limitazione, sotto questo profilo la musica appare oggi in una nuova luce, le sue possibilità creative sotto un nuovo aspetto. L'arte è sempre in pericolo e deve essere costantemente reinventata per scongiurare l'avanzamento di processi meccanici. È sorprendente che l'impiego di intervalli costanti e ricchi di tensione, diventato sistematico ed usuale negli ultimi secoli, si sia trasformato a poco a poco in un fattore di linguaggio che si potrebbe definire "slang". Qui è necessaria una nuova mentalità meticolosa nel lavoro. In analogia alla lingua, che è stata smussata da un bombardamento di concetti inusuali, sicché adesso ha necessità di sfumature nuove sulla base delle dizioni già furiosamente respinte, anche nella musica ci si attende una maggiore varietà e duttilità. Se con ciò le superfici di queste nuove forme rifletteranno un'apparenza di regressione o no, è una questione secondaria. La risposta è strettamente connessa alla procedura tecnica della revisione.

Una parola sulle forme. Forse è vero che forme come la sonata non hanno più significato costruttivo; comunque, l'abbandono dell'armonia funzionale mette in discussione tale significato. Tuttavia, nonostante l'estinzione di alcuni degli elementi vitali caratteristici di quelle forme, sono rimasti alcuni fattori formali tipici, continuano ad esistere tensioni, sono state scoperte e si scoprono continuamente nuove polarità, che tornano ad avvicinarsi alla bellezza del passato, sotto aspetti e con mezzi nuovi. I mezzi si esauriscono più rapidamente delle forme: spesso il massacro di una forma è dovuto alla ribellione contro la mancanza di mezzi con cui darle consistenza. Concetti come passacaglia, fuga, e quello infinitamente ricco e duttile di variazione – la cui pregnanza è stata considerata con la dovuta attenzione solo negli ultimi decenni –, potrebbero acquisire una nuova autenticità attraverso un uso fantasioso e libero dei nostri mezzi. Le loro strutture contengono molti stimoli inaspettati che non pongono limiti all'immaginazione.

Nel nostro lavoro non siamo oppressi dal passato. Attraverso il nostro lavoro noi influiamo sul passato per rappresentarlo nel mon-



do di oggi in modo diverso da quello di ieri.

La comparsa dell'accordo con tutte le dodici note, collocata alla conclusione di un lungo processo compiuto dalla musica occidentale e dal suo linguaggio armonico, non significa la fine della musica come tale ma solo un momento storico, il dissolvimento di una delle numerose proprietà rimaste. Solo la fine dell'armonia funzionale ha conferito autorità alle note del sistema temperato; solo ora, indipendentemente dalla serialità e dalla dodecafonìa, esse si presentano in tutta la loro forza e immanenza, sole e indistruttibili.

Nella situazione presente la musica guarda ad un nuovo giorno al di là della fase che è stata definita "dilemma dell'arte moderna". La musica si premunisce contro la sicurezza, l'adeguamento a modelli e la routine. Abbiamo a che fare con un materiale maturo, nervoso e screditato che deve essere rimesso in movimento, sfrondata, considerato e interpretato sotto una luce nuova. Se gli sforzi sono concentrati in questa direzione, se inizia una riflessione critica degli oggetti su se stessi, in tal caso la distorsione e il declino del loro significato intellettuale e filosofico sono impediti automaticamente. Non attraverso la reazione, la negazione o l'annullamento, ma mediante la perforazione, lo sfondamento, il martellamento, l'azione del fuoco potrebbe avere prodotto qualcosa che sia degno di entrare nella luce della storia.

## *La musica come comportamento di resistenza*

Solo con l'aiuto di congetture e paragoni è possibile riconoscere e giudicare la connessione che l'arte dei giorni nostri ha con il passato e con il futuro. Quel che vediamo nell'ambito degli ultimi dieci anni e dei prossimi dieci anni ci è ancora troppo vicino, manca il distacco che renderebbe più agevole una conoscenza chiara e una fredda osservazione. Quel che è appena stato si trova in una vicinanza angosciata, quasi ancora tangibile, non ha ancora nome (successivamente si chiamerà passato, apparterrà forse alla storia, sarà sempre meno toccato dal processo della vita, sempre meno pregiudicato dal mutare del gusto, dalla cecità e dalla sovraesposizione). Ci buttiamo in avanti verso l'ignoto che suscita la nostra curiosità. È un bene sapere che quel che passa in seconda linea con il procedere del tempo costituisce, cristallizzandosi, un sostegno, la terraferma, dove l'esperienza si è convalidata. Lo sguardo retrospettivo ai tempi passati offre vigore, stimolo e legame, lì si possono trovare casi analoghi al presente, similitudini, e l'evidenza di quel che cristallinamente rimane fermo in se stesso e che splende con forza fosforescente – con una forza che influisce anche sul presente <sup>1</sup>.

Nel nostro mondo che tende all'autoannientamento, sembra che all'interno della musica venga configurandosi la tendenza a negare il tempo al quale è legata, ad opporsi internamente alle sue manifestazioni e condizioni e ad orientarsi al rifiuto. Il nostro tempo concede alla musica scarse possibilità di esaltare certe condizioni e di colmare gli uomini di luminosità. Il fuoco di Hiroshima ha superato tutto. La costante minaccia alla vita ed alla libertà individuale spinge la creatività artistica sulla difensiva. Nel XVI e XVII secolo, la musica poteva realizzare e glorificare se stessa ed il tempo ad essa legato, perché veniva sostenuta da esso. Successivamente, essendo sempre più distaccata dal contesto sociale, è diventata sempre più un'azione indi-

vidualistica – ed oggi essa, volendo in verità rivolgersi a qualcuno, essere aperta, somiglia quasi ad un culto segreto, contestabile, talvolta davvero perseguitata, in fuga da pericoli come la massificazione, la generalizzazione sotto i dittatori, ed altrove i luoghi comuni di estetiche parole d'ordine.

Anch'io, per quanto riesca a ricordare, sono abituato a considerare la musica libera, la musica della libertà, come una cosa misteriosa, contraria all'autorità, come qualcosa che bisogna proteggere dal mondo esterno. Ancora negli ultimi anni di guerra, quando iniziai a comporre, quella musica libertaria e perciò proibita, raggiungibile solo attraverso lunghezze d'onda vietate ed emittenti clandestine, mi parve essere un simbolo della solitudine, un idioma che allora era, e che doveva continuare ad essere, esposto assolutamente all'incomprensione ed alla banalizzazione, anche se la fragilità della sua materia non è intrinseca alla musica, ma a ciò che la cattiva interpretazione e la profanizzazione, entrambe devastanti, le conferiscono dall'esterno.

La fine del dominio nazionalsocialista segnava l'inizio di una nuova era nella quale sarebbe stato permesso agli innocenti, ai puri, ed anche ai purificati dal rimorso, di ricevere libertà, conoscenza di cose lontane, possibilità di nobiltà che finora dormivano, ignorate, negli uomini, quelle cose, cioè, evidentemente anacronistiche, che più sono in antitesi alla brutalità. Ci si venne a trovare in una condizione caratterizzata da un nuovo slancio e da un'attesa gioiosa che difficilmente poteva essere pregiudicata da delusioni, tentazioni e offese, e che avrebbe continuato per anni, finché poi non sembrò necessario chiudersi di nuovo, chiudersi di fronte a fenomeni che si erano creduti morti e che si opponevano – come strambe varianti del fascismo – al nuovo quadro che ci si era fatti del mondo. Vedere che pochi anni dopo la dittatura si erano risvegliati nella mia patria sentimenti dai quali risultava che lo spirito maligno non era morto provocava una delusione crescente unita all'ira e alla vergogna. Tutto ciò mi portava nel mio lavoro ad andare controcorrente in modo ancora più cosciente combattendo per una vita dalla quale siano esclusi mancanza di altruismo, brutalità e soggiogamento della libertà spirituale e sociale.

Dalla tensione fra il mio desiderio di vivere e lavorare attivamente e positivamente nel nostro tempo, e l'impossibilità di trovarci qualche positività, deriva probabilmente un atteggiamento di resistenza che comprende e produce numerose contraddizioni. Il comportamento del nostro tempo è complessivamente sterile; si limita ad opporre al XIX secolo quella stolta risposta del puritanesimo delle muse, che caratterizza una così grande parte della vita musicale della nostra era, facendola sembrare così piccolo-borghese, in confronto



alle epoche passate. Il nostro tempo cerca infatti, mediante la meccanizzazione e la depersonalizzazione, di ridurre ad una cerchia di consumatori di provincia la fruizione dell'arte. Questa convinzione dei progressisti, secondo cui la vita della musica si è salvata ancora una volta con l'aiuto di nuove conquiste tecnologiche, mi fa presumere che continuerò anche in futuro il mio cammino da solo.

Da me non si può ancora apprendere come immagino la presenza della musica in quest'epoca. Finché potranno ascoltarla, discuterla e valutarla uomini forniti di intenzioni omicide o di un passato omicida impunito, la mia musica se ne starà in disparte.

Ho idee precise, indispensabili per la mia esistenza o per l'esistenza della mia musica, su cosa può ottenere la musica, per cosa potrebbe essere buona al mondo e su cosa si trova in essa. Ma per il momento mi limito a parlare di finzioni, di arrangiamenti insicuri, di supposizioni. Con quel che so, che ho vissuto e sperimentato, con quel che sono, penso e faccio, mi sono messo in contrasto netto con le disposizioni dei papi e le regole dei monaci. Nulla delle nuove disposizioni e teorie – in base alle quali le persone ricettive si buttavano, giubilanti, nelle braccia dell'era tecnologica – mi ha mai interessato se non per pura curiosità. E appena veniva formulata una tesi e i primi giudizi della sua osservazione venivano annotati, mi sembrava che la fine fosse sempre chiaramente determinabile in anticipo, prima ancora che la sua validità esalasse l'ultimo respiro nel corso della sua stagione, poiché la fine era già implicita nell'enunciazione della tesi. Appelli e ordini del giorno attraversavano le province, ogni movimento interno della musica, ogni segreto da addetti ai lavori (quelle cose cioè che riguardano solo il compositore), da tenere davvero segreto, ogni nuovo risultato che riguardasse solo il ricercatore stesso, veniva strombazzato ai quattro venti. I membri delle giurie guardavano da lontano e producevano la necessaria agitazione, commentavano, notavano qualcosa, volevano istruire, consigliare, scrivere altri manifesti. Esercitavano una specie di controllo: battendo sulle altrui spalle, premunendosi da ogni lato, sempre mirando a non perdere buone occasioni, sempre pronti a revocare le idee dell'anno precedente (appena ciò sembrava opportuno a favore di una nuova causa), essi formulavano, nei loro scritti, autoanalisi inconsce nelle quali parlavano di incapacità, di fallimento, avanzavano pretese, consideravano valida una cosa e ne condannavano un'altra, sconsigliavano le cose, da quelle possibili a quelle impossibili, ma incitavano, questi tifosi sofisticati, borghesi e reazionari.

Nella sua urgenza di diventare suono, nella sua fretta di venire al mondo, di manifestarsi, la musica possiede la peculiarità di rendere sempre nuovamente superflui i manifesti che la riguardano. La via che essa segue non è mai quella attesa, mai quella richiesta, mai

quella prescritta. Essa ignora il correttivo teorico e scioglie il dogma quando vuole. Le sue sfere non sono né l'oggettivazione, né il caos – essa si espande fra questi due poli opposti, conoscendoli ambedue, esistente però solo nella tensione fra loro. È necessaria la conoscenza di formule cogenti e segrete, di sigle formali e di idiomi per dominare il caos, un caos che sarebbe noioso e brutto alla stessa maniera di una struttura totalmente concretizzata; e sono necessari l'illimitato, lo sconfinamento, le esplosioni ed i quadri caotici per resistere all'oppressione del contenuto matematico che appartiene al materiale originale immobile della musica esattamente come il caos e il disordine. Tutto ciò che è connesso con l'infelicità, il dubbio e gli antichi tormenti del fare musica è contenuto nella conoscenza di questa polarità. «Le compositeur s'arrange donc entre les deux» per mantenere la possibilità di scrivere. Egli, che ha fretta, urgenza di scrivere – ogni giorno potrebbe essere l'ultimo – si orienterà, si adatterà, si chiuderà al rumore delle cose socialmente in uso, per aprire invece il suo orecchio in modo tanto più attento al suono ancora sconosciuto che lo attende. Solo quel che rimane aperto, che non è ancora diventato analizzabile, che non è ancora scritto, è in grado di incantarlo.

Tutte le volte che l'applicazione dei prodotti secondari della fisica, pensando di approdare a una situazione definita, ha voluto far meccanicamente nascere la musica (come se essa non fosse già una questione matematica fin dal suo stato letargico), una nuova liberalità spezzando le regole e gli usi, ha potuto conferire alla musica stessa una nuova vita che finiva con il trasformarla nuovamente in un opposto della fisica, una cosa appartenente allo spirito e al mondo della fantasia. Così in questi anni: dopo tanta oggettivazione mediante la tecnologia, si fa sentire la richiesta di una tematica più vigorosa che renda possibili nuove creazioni; si pone nuovamente la domanda dove si possano trovare la forza e la fascinazione necessarie per far continuare a vivere la musica, ed in tal modo si chiude un cerchio, all'inizio del quale si trovava la richiesta della completa demolizione delle metafore che costituiscono la musica. Si pretende un nuovo inizio dopo che apparentemente tutto si è esaurito, ma in tutto quel tempo la calma, intima pulsazione, questa importanza quasi indicibile, ma immensa, dell'arte musicale non si era interrotta nemmeno per un attimo, nonostante le tante contestazioni ed empietà ad essa attribuite. Infatti anche in questi ultimi dieci anni di trasformazioni, disfacimenti, annientamenti e livellamenti sono state create opere importanti qua e là nel mondo, ed il risultato di tali sforzi, delle opere riuscite e di quelle non riuscite, adesso è stato dato in pasto dappertutto ad una larga massa di imitatori – mentre le opere stesse, reresi già indipendenti dalla loro Moira temporanea, rimango-

no solitarie, non volendo dare nessun esempio, musica per se stessa, polivalente, già molto lontana dal suo autore.

Quel che nelle accademie e negli studi viene offerto come modernità apprendibile è un linguaggio corrente che non è neppure in grado di servire per una musica di consumo; un linguaggio corrente che non consente la formulazione di un solo vocabolo personalizzato. Qualsiasi correttivo, sotto forma di regresso a quadri musicali più vecchi, appare più stimolante e promettente. Era prevedibile che un linguaggio di suoni in grado all'inizio di questo secolo di esprimere nelle mani di pochi compositori le cose più grandi e più profonde diventasse oggi un mestiere alla portata di tutti? E la richiesta di cose nuove e diverse, anche se proviene soprattutto dalle bocche di coloro che hanno partecipato diligentemente a suscitare tale dilemma, è comprensibile? Non lo so. Tuttavia questo qualcosa di nuovo e diverso, la cui richiesta viene formulata attraverso ragionamenti letterari, nella musica avrà sicuramente un aspetto diverso da ciò che vorrebbero coloro che lo invocano.

Ci si deve abituare all'idea che la musica – anche se affrontata con la massima quantità di conoscenze e capacità tecniche, con l'aggiunta di vocaboli raffinati e tendenti al progresso – non accetta nulla di tutto ciò se si dimentica che è imparentata con le antiche bellezze, che vuole vivere in quella medesima sfera concettuale nella quale era immersa nei secoli passati. Essa non può fare a meno di quegli antichi requisiti che si chiamano idea, fantasia, eccitazione, e non intende rinunciare a quella volontà di rappresentare e simboleggiare che le fu propria nei secoli passati. Le conoscenze e le conclusioni dei moderni modi di pensare non possono essere innestate direttamente nella musica; sono necessarie le fratture, forse una fede infantile, in realtà, e legami e una sensibilità culturale capace di rapportarsi al passato ed alle avventure della musica.

Ogni nuovo lavoro è il primo che si scrive. L'intera sfera delle sensazioni è svuotata ed orientata verso messaggi provenienti dal proprio inconscio. Comporre è un processo di scelta, di decisione. Quale delle infinite possibilità immanenti conferisco all'opera? Posso infatti far fronte solo ad un frammento di quella sconfinata possibilità e quello che trattengo è solo una piccola parte dell'intero; la situazione che io creo è limitata nel tempo. Quali caratteristiche deve avere il frammento, il quadro? Che cosa deve diventare chiaro? Che cosa deve rimanere impreciso, affinché quel che si deve comprendere in modo esatto si distingua? Quel che compongo è in fondo un'unica opera che è stata iniziata quindici anni fa e che finirà un giorno – l'inizio e la fine delle opere singole sono solo apparenti. Si potrebbe anche dire, in modo più modesto, che l'inizio ebbe luogo cinque o sei secoli fa. Fra un lavoro e l'altro si trovano periodi che si possono



definire pause solo in quanto non vi è stata scritta musica. La gioia della trasformazione di modelli tradizionali, ossia lo sforzo di accettare le convenzioni di tali modelli per vederle in una nuova luce capace di trasformarli in un mezzo dotato di una nuova efficacia, si configura diversamente di caso in caso, forse come un cambiamento delle maschere ma anche come un correttivo creativo in grado di svelare legami nascosti. Siccome l'autoconfronto, nel quale consiste il comporre, significa comunicazione, messaggio, espressione, e poiché nei suoi momenti più intensi questo qualcosa raggiunge il massimo grado di esteriorizzazione (quel che deve essere taciuto, non può, in questi casi, più tacere), è necessario servirsi di formulazioni particolarmente semplici, capaci di opporsi alla confusione tematica e di una spiccata chiarezza dei gesti. Laddove si vogliono far comprendere i procedimenti difficili, si devono usare le parabole, si deve avere una chiave. Ritengo insufficiente offrire musica estremamente cifrata come un enigma senza soluzione. L'essenza che vive nelle cose e si trova dietro le apparenze esteriori, vuole rivelarsi; e il suo guardiano, appena è convinto dalla forza di questa volontà, farà di tutto per dare la chiave.

Non sono mai stato sicuro che le cose per me importanti si potessero rendere visibili solo nel modo da me scelto, ma ho sempre perseguito la tendenza di dare anche al più difficile processo musicale la formulazione più semplice possibile. Nonostante il suo rapporto con forme e figure preesistenti, la mia musica non è interpretabile letterariamente, essa è diretta: solo con fatica si possono trovare cose leggibili fra le righe. Essa offre altrettanto sia all'ascoltatore ingenuo che all'esperto capace di esaminare e obiettivamente valutare il linguaggio cifrato. Eppure laddove sembra facilmente raggiungibile, afferrabile con le mani, essa è molto lontana, non dice niente all'orecchio normale da scuola media, ma la si può accettare solo con tale maschera, mentre laddove sembra più vicina alla moda (dove finge di essere vicina al linguaggio corrente dei festival contemporanei) contiene cose relativamente facili, pastorali e bucoliche. Esistono quindi in tutte le opere, non solo in quelle strumentali ma anche in quelle teatrali, stadi intermedi, cose sospese, fugaci, intese seriamente, passeggiere, cose che verranno, ricordi, presentimenti e drammi contrappuntistici.

Nel lavoro di ogni compositore — per quanto possa apparire discontinuo ad un'osservazione superficiale o nell'impossibilità di confrontarsi costantemente con esso — esiste uno sviluppo continuo, una crescita sulla quale nuovi influssi provenienti dall'esterno e nuove scoperte interiori esercitano un'azione fertilizzante e trasformatrice.

Note

<sup>1</sup> «Ci soffermiamo con soddisfazione sulle cose che differenziano [il poeta] dai predecessori, specialmente dai più immediati; ci sforziamo di trovare in lui qualcosa di isolabile, per poi compiacercene. Se invece noi ci accostassimo ad un poeta senza alcun pregiudizio, spesso ci accorgeremmo che le parti non solo migliori ma anche più personali della sua opera sono forse quelle in cui i poeti scomparsi, i suoi antenati, dimostrano con maggior vigore la loro immortale vitalità. E non mi riferisco alle opere dell'età più suggestionabile, l'adolescenza, bensì a quelle della piena maturità». T. S. Eliot, *Tradizione e talento individuale* in *Il Bosco Sacro*, trad. it. Vittorio Di Giuro, Milano, Bompiani 1967, p. 68.

## *La Repubblica Federale Tedesca e la musica (1967-68)*

Quando avevo circa tredici anni, nacque in me la passione per la musica. Cominciai a trascurare la scuola per suonare e comporre, pomeriggio e sera, brani di musica da camera che venivano suonati una volta con gli amici e poi messi da parte. Non mi piaceva esercitarmi al pianoforte. Tutto rimase un gioco: così, come per i bambini le pozzanghere diventano laghi, i gatti domestici diventano tigri, gli insegnanti diventano lemuri, per me i compagni che suonavano con me diventavano dei *beaux* e dei geni; fare musica con loro diventava una realtà che penetrava nel segreto del mondo, realtà nella quale si rinvenivano finalmente delle formulazioni per le cose fino a quel momento inesprimibili. I ritardi di seconda degli Adagi delle Sonate religiose di Corelli erano solenni promesse d'amore, piene di rinuncia; gli Allegri di Bach, di Vivaldi e di Bach-Vivaldi rappresentavano l'eccitazione sessuale. Nel coro finale della *Passione secondo Matteo* ci sedevamo infine, davvero, pieni di lacrime, figlie elette, dopo che per tutta la sera anche noi avevamo partecipato al lamento.

Quando fui espulso dal ginnasio mi iscrissero ad una scuola di musica. La scuola di musica era un'idea disperata di mio padre; aveva pensato che avrei preso coscienza più celermente della mia esistenza fallita in un luogo dove avrei potuto sperimentare in prima persona gli svantaggi di una vita vissuta come violinista da caffè. In quella scuola (dove per prudenza rifiutai di imparare a suonare il violino), la vita non era male. Dietro le spalle del rettore nazista, il collegio si era sviluppato come un grandioso casino di ragazzi; bordelli erano anche gli altri edifici di questo Conservatorio provinciale che il regime aveva voluto elevare a scuola statale di musica, d'altronde senza grande successo. Lì, quasi tutto mi faceva piacere.

Questo avveniva nel 1943. Non appartenendo più all'élite dei liceali, né ai futuri ausiliari dell'artiglieria antiaerea, né agli accademi-



ci, presto mi avrebbero costretto a svolgere il servizio di leva: fino a quel momento preferivo ascoltare sempre di nuovo tutte le opere nel teatro della città, volevo addirittura esercitarmi al pianoforte, se non c'era niente di meglio da fare. Quel meglio erano passeggiate, letture, composizioni segrete, trascorrere il tempo, di giorno nel caffè, dove nessuno suonava più il violino, e di notte nel ricovero antiaereo, con le ragazze della scuola di recitazione, figure mitologiche felidi, simili a gattine di Tespi. Non volevo immaginarmi nulla riguardo ad un futuro di "musicista di professione", come si dice. A volte mi vedevo come organista in una piccola città grigia del Nord, molto solo, la vita contemplativa forse leggermente rinfrescata da un pugno di segreti. Romanticamente mi vedevo dopo un pasto frugale sulla via verso S. Egidio, ostacolato da raffiche di vento, poi tuttavia raggiungevo il portale della chiesa: la vecchia chiave arrugginita, all'interno il gotico, il gelo, nella mia immaginazione sentivo i contrappunti, scarni, duri, ed enigmatici, alieni all'orecchio profano, alieni anche a me, ma la verità doveva trovarsi in essi, alla fine di queste linee qualcosa succederà. Il significato della mia professione, pensavo, era quello di avvicinarmi alle verità della loro esplosione. Con tali idee calmavo la mia incapacità di immaginare qualcosa di reale riguardo alla mia futura professione.

Seguí poi il periodo in uniforme, il confronto con sottufficiali, esercizi punitivi, disgusto, cella, bombardamenti, paura, sofferenze, amputati, poi la fine dei miei padri, i nazisti, il mio trionfo. Mi tortura dover ricostruire come dovevo immaginarmi a quel tempo la mia professione. All'inizio si trattava solamente di guadagnare denaro. Quindi, dopo alcuni mesi di lavori da manovale, fungevo da istruttore per il balletto nel teatro cittadino di Bielefeld; a volte mi era anche permesso studiare ruoli secondari nelle opere e aiutare nelle rappresentazioni, segnalando con disprezzo, e nella maggior parte dei casi in ritardo, ai flauti o alle trombe dietro le quinte l'attacco che doveva significare la salvezza per gli erranti o i votati alla morte. Non avrei sopportato a lungo la vita in questo teatro, non ho incontrato lì neppure una persona che mostrasse qualcosa di simile all'entusiasmo per la sua attività. Forse era la fame che dominava tutto. Suonando il pianoforte nei club off-limits dell'armata britannica, si poteva, talvolta, guadagnare una scatola di *corned beef* e qualche sigaretta. Tutto era grigio, l'aria, le case, le facce, le decorazioni del palcoscenico, e faceva freddo.

Nella primavera del '46 ponevo fine a questa frustrazione; una notte, con documenti falsi, strisciai sui binari di Kassel dalla zona britannica a quella americana, poi raggiunsi con molta fatica Heidelberg per studiare finalmente e veramente la musica. Durante il viaggio mi avevano aiutato degli amici e adesso vivevo impartendo lezio-

ni, non avevo alcun problema a parte quello di dover recuperare in breve tempo un programma di studio per il quale normalmente si hanno a disposizione degli anni. Amavo Heidelberg, amavo il mio studio, la logica che esiste nelle astrazioni, adesso più che mai si profilava l'idea che potevo diventare compositore.

Nell'autunno dello stesso anno, durante i Corsi estivi di Darmstadt, per la prima volta venne eseguito pubblicamente un mio lavoro per flauto, pianoforte e orchestra d'archi; il lavoro ebbe molto successo e trovai immediatamente un editore, lo stesso che ancor oggi pubblica i miei lavori. Tutto ciò mi incoraggiò in modo tale che mi buttai a capofitto nelle composizioni.

Era una lotta febbrile contro le proprie insufficienze. Era una sensazione indescrivibile incontrare la mia musica, eseguita in modo preciso e quasi senza errori, nelle mani dei professionisti, come veniva elevata, rapita! Era l'eliminazione di un problema, l'annientamento di una sfortuna, la soluzione di un enigma. Quindi da quel momento in poi tutto ciò che era scuro o che era chiaro, appena toccava la psiche, sarebbe stato scritto come una domanda nel linguaggio cifrato delle note. La risposta sarebbe scaturita dal suono stesso, a questo avrebbero pensato gli altri. Forse era questa premessa a segnare l'inizio. E nello stesso momento cominciavano a muoversi i meccanismi del mondo organizzato della musica.

Si presentano i tutori. Il contratto con l'editore è platonico, nel caso di perdita l'autore è responsabile. I promotori dell'arte moderna devono dimostrare ai portavoce dei loro governi militaristi, successivamente ai ministeri della cultura, la loro "efficienza" e il fiuto dell'esteta, la "liberalità" e quel che di serio si poteva presentare.

Sottomessi a tali riformismi, essi sviluppano una specie di furbizia subalterna, con la quale strappano ai superiori ignoranti sovvenzioni per la cultura libera in nome della libertà culturale, senza perdere mai l'occasione di informare gli artisti, contenti di tali sovvenzioni, circa la misura e il fastidio di tali sforzi. Questi ultimi, impressionati, si "accollano" i fatti di tale nuovo mecenatismo. Parleremo più tardi di quel che in tal modo si sono procurati.

Dunque, si fecero avanti i tutori. Tutti sanno chi sono, tutti hanno bisogno di loro. Essi hanno bisogno di noi. È tutta una questione di relazioni personali. Devi distinguerti, piacere, essere simpatico, disponibile e dare adito a speranze. Essere gentile è tutto, puoi essere intrigante, ma non saccente. Devi essere un buon ascoltatore, una persona che riconoscente accetta le proposte (ahimè a chi non lo fa!), la modestia è consigliabile, i tutori (che successivamente si presentano anche nei ruoli di funzionari, manager, impresari, caposezioni e presidenti) sono amici paterni, danno consigli, istruzioni, hanno desideri. Mitemente distribuiscono i loro doni sotto forma di con-

tratti, tranquillamente si abbandonano alle loro propensioni lunatiche ad uno stile od all'altro, ad artisti o alle nuove leve degli autori.

Talvolta diventa difficile orientarsi: quel che fai, è ancora tuo o è già il prodotto desiderato dei tutori? Forse lentamente e inavvertitamente quel che tu volevi dalla musica, ma che sembrava inadeguato, fuori luogo, viene represso da te stesso, tu adempi a quel che è desiderato, la linea ufficiale, ed è possibile che pensi che quel che scrivi è ancora il tuo testo. Da lungo tempo era stato stabilito quel che doveva essere musica, i signori dell'emigrazione interna in fin dei conti dovevano saperlo. Chi altro? Il giusto era ora anche ufficialmente il giusto. Erano le direzioni represses dai fascisti.

Gli antichi consigli segreti emergevano, vennero finalmente alla luce. Era la reincoronazione della libertà ed aveva lo stesso effetto, specialmente sui giovani, mentre nello stesso momento vennero tese tutte le trappole ideologiche che alcuni anni più tardi si sarebbero chiuse con un forte botto per ospitare da quel momento in poi i sani tecnologi.

In quel periodo vennero alla luce, pretendendo troppo dalla nostra immaginazione, gli orrori paranoici della borghesia militante che avevano trasformato tutta l'Europa in un campo di concentramento. Mentre si rifletteva molto su com'era stato possibile che una nazione fosse potuta scendere così profondamente sotto il suo livello, in una vergogna che non si poteva lavare nei secoli, noi imparammo che la musica è astratta, che non è collegabile in nessun modo con il corso della vita, che in essa si trovano valori inalienabili (proprio per questo motivo i nazisti avevano tolto dalla circolazione le opere moderne tendenti alla libertà assoluta), che è incommensurabile. Quindi aveva ragione Stravinsky quando scrisse scene di balletto per una rivista, polke da circo, e simili, "between the battles" negli ultimi anni della seconda guerra mondiale? Poiché, anche se gli assassini incendiari in Europa e in Asia lo avessero oppresso psichicamente, la purezza dell'arte non perdonava, queste regole non permettevano eccezioni. E Stravinsky credeva che la musica potesse elevare la morale generale. Le sue opere ci sono state presentate come esempi particolarmente buoni per l'approccio apollineo.

La musica era dunque il luogo del lindore? Non era un luogo per i lamenti, non era adatta ad approfondire problemi gravi, di per sé esistenti, a trovare la verità? Non era il mezzo giusto per dominare la solitudine, la paura, la fatica delle relazioni interumane che diventano sempre più impossibili, che finiscono nel silenzio? Non esistevano in essa segreti la cui scoperta ci avrebbe portato un poco più in avanti per guarire fundamentalmente la nostra cattiva coscienza? Quindi anche qui non si poteva urlare, piangere, protestare. Tutto doveva essere stilizzato, astratto, la musica doveva essere considerata



come un gioco delle perle di vetro, pietrificazione della vita.

La disciplina era all'ordine del giorno. Attraverso la disciplina doveva ancora essere possibile mettere in piedi la musica (per che cosa, nessuno lo chiedeva). La disciplina rendeva possibile la strutturazione della forma, per tutto esistevano regole e parametri. In una distanza mistica si trovavano l'espressionismo e il surrealismo (di sinistra); ci raccontarono che tali movimenti erano diventati insostenibili già prima del 1930, ed erano stati superati. La nuova avanguardia avrebbe confermato tale superamento. Gli ascoltatori cui si sarebbe dovuta rivolgere la nostra musica sarebbero stati esperti, appunto i nostri tutori, oltre a recensori ancora in formazione, cosiddetti scrittori musicali. I concerti si sarebbero svolti escludendo il pubblico, cioè il nostro pubblico sarebbe stata la stampa.

Imparammo che un pubblico più esteso sarebbe stato immaginario, ad esso ci si potrebbe votare nel migliore dei casi in modo utopistico-idealistico; la classe realmente esistente di dilettanti musicali, di consumatori musicali, era da ignorare. La loro richiesta alla musica, "testo in chiaro!", era da rifiutare come indebita. Di fronte all'interrogante impertinente, il sapiente tace. Inoltre il pubblico doveva essere immaginato analfabeta e fascisticamente ostile al poeta. Se la cattiva sorte dovesse mai volere che noi, l'élite, fossimo esposti a questi nazisti, dovremmo armarci di disprezzo e dei sentimenti saccenti dei martiri. Ogni incontro non catastrofico avrebbe dovuto essere considerato inquinante, avrebbe dovuto suscitare diffidenza contro se stessi. Ci si poteva avvicinare al pubblico al massimo con enigmi, senza fornire delle sequenze di associazioni, oppure lo si doveva disgustare, choccare, si doveva essere annunciatori di una crudeltà non mitigata, facendosi condurre nella propria idiosincrasia dal gusto (sismografo più fedele dell'esperienza storica): il genere del Calmo e Lontano però, la sfera del nervoso neoromantico, del sensibile, è evidente perfino nei suoi protagonisti in modo così rude e ignaro come nel verso di Rilke «Poiché la povertà è un grande splendore dall'interno» – così disse Adorno, qui si doveva iniziare...

Confuso, ma ininterrottamente curioso, cercai di raccogliere le mie impressioni, di soddisfare tutto e tutti; scrivevo i miei spartiti dietro compenso di un onorario, nella maggior parte delle volte in modo frettoloso, avido di un passo successivo e di un onorario migliore. Non sembrava impossibile raccogliere amore grazie alla fama iniziale, i miei suoni mi parevano un mezzo illegittimo di inviare tenerezza vietata, di inventare segreti – dove nessuno presumeva ve ne fossero. Avevo l'intenzione di dominare attraverso la musica le mie mancanze e superficialità nella vita, di eliminare un giorno la mia sfortuna attraverso il massimo sforzo artistico. Perse-

guendo questa meta, rimase per me sempre meno tempo per potermi ancora permettere la vita: superficialità ed impazienza divennero sempre maggiori e persi di vista la meta, mentre venni implicato nei meccanismi della produzione.

Isolato come sempre, credetti allora di fare progressi in un'alleanza con compositori coetanei, e temporaneamente ciò riuscì. Con uno di loro, Luigi Nono, si era sviluppata un'amicizia che ha resistito a diverse fasi e tensioni. In generale, allora esisteva solidarietà fra i giovani autori, si imparava l'uno dall'altro, si gioiva di ogni progresso. Poi si formarono piccoli gruppi che si combattevano a vicenda, l'intolleranza dilagava, posizioni vennero prese e difese, non solo quelle estetiche vennero allargate, ma anche quelle economiche; si arrivava fino alla lotta aperta, condotta sotto l'influsso delle ideologie di stampa proprie del gruppo, sfruttando senza riguardo le posizioni chiave, le sfere d'influenza, con la strategia dei capitani d'industria.

Trockij scrisse nella sua critica del futurismo: «Gli intellettuali sono estremamente eterogenei. Ogni scuola d'arte riconosciuta è anche una scuola ben pagata. Essa è capitanata da mandarini con molte palline. Come regola, i mandarini dell'arte portano a una raffinatezza estrema i procedimenti della propria scuola e, nello stesso tempo, ne consumano tutte le scorte di polvere. Allora un mutamento oggettivo, una scossa politica o un sussulto sociale eccitano la bohème letteraria, i giovani, i geni in età del servizio di leva, i quali alle maledizioni rivolte contro la cultura borghese sazia e triviale uniscono il sogno segreto di guadagnarsi qualche pallina, possibilmente dorata».

I tutori, nel frattempo promossi a negozianti e capi della cultura, cui vengono dedicate molte opere, non si accontentano più di capricci e preferenze, bensì diventano influenti, pilotati dai gruppi, indicano le direzioni, si fanno portavoce, fanno carriera con gli arrivisti. Perché no?

Con la crescita di ciò che essi chiamano magari responsabilità e che implica sempre di più il pubblico e le croci federali al merito, la cosa diventa preoccupante, perde quegli aspetti idilliaci, quell'affabilità benedetta, con la quale in passato usavano dare i loro voti per servire la "causa dell'arte moderna" (ma di che causa si tratta?). Persone con l'ambizione fallita di diventare un piccolo Diaghilew possono esortare gli autori adulti a scrivere in modo più o meno dissonante, possono annunciare decisioni su cosa è "in" e cosa è "out", sanno che cosa si può ancora scrivere oggi e che cosa no. Quegli è finito. Questo è rovinato. Non lo si può più fare. Nell'epoca dello strutturalismo si devono scrivere strutture. Un giovane compositore non dovrebbe presentare un tale spartito. Dunque, dopo Webern si può solo così.

Con un anticipo fornitomi dall'editore, mi avviai verso l'Italia, per scrivere la mia seconda opera, *König Hirsch*. Non avevo nessun contratto per questo lavoro, quindi nemmeno alcun termine di consegna, potevo dunque dedicarmi per alcuni anni a questa composizione. In quel periodo avrei meditato nuovamente su che cosa volevo fare della musica, quanto essa mi riguardava, e se potevo considerare tutto quel che avevo visto e sentito fino a quel momento, come vincolante. Cominciai col trarre un sospiro di sollievo, tutto era piú calmo qui.

Ero anonimo qui, mi calmai, forse la mia vita cominciava solo adesso. Già dopo pochi giorni mi resi conto che avrei evitato il piú possibile la Repubblica Federale.

Sono passati diciassette anni ed è chiaro che non tornerò mai. Qui non si posano su di me occhi avidi di scandali, e nemmeno quelli beffardi, compassionevoli, ironici; vengo risparmiato da dicerie e dall'obbligo di smentirle, raramente qualcosa mi giunge all'orecchio. Vivendo qui, non ho alcun motivo per partecipare al "concorso" degli artisti. La mia vita qui è piú possibile, ancora adesso mi interessa andare avanti con la musica, ma le difficoltà sono aumentate.

Sono arrivato al punto di combattere in me il carattere tedesco, a me stesso fastidioso, e di perderne il piú possibile. Non solo perché non volevo essere identico con il passato orribile che con le sue dita lunghe si aggrappa alla nostra vita e ci perseguita, non solo perché pensavo (quel che comunque è probabilmente errato) che solo il carattere nazionale tedesco così come si è formato nelle tradizioni di ostilità alla cultura, provincialismo e militarismo, poteva rendere possibile Auschwitz: i tedeschi che mi avevano distrutto durante tutta la mia vita passata, i punitori, picchiatori, sobillatori in branchi, denunciatori, principali con gli stivali, fascisti incurabili, non dovevano piú raggiungermi. Non avrei successo contro di loro, non sono un lottatore, non voglio essere vincitore. Se mi lasciassero in pace, mi calmerei, diventerei italiano, mi avvolgerei in questa antica cultura della quale i tedeschi fanno solo dai libri. Calore umano, fedeltà amichevole e altruismo sono cose che ho conosciuto soltanto qui, qui esiste il perdono, l'indulgenza, una gentilezza normale che si mette in funzione senza motivo particolare e non soltanto dopo alcuni boccali di birra. L'ironia qui è saggia, quindi indulgente e non offensiva, non è un surrogato per buttare del fango. E soltanto qui ho potuto leggere la letteratura tedesca, ricordare la mia infanzia, studiare la musica tedesca di un tempo, ho potuto trarre delle conclusioni sulla forma del mio lavoro. Mi sentivo inadatto a contribuire alla costruzione culturale della R.F.T. dove il pessimismo estetico doveva diventare sempre piú un prodotto industriale, un rovescio cieco e finito dell'arte. È vero che ho continuato ad accettare richieste di composizioni anche dalla R.F.T. e ho preteso onorari particolarmente



alti, ma quel paese mi ha di nuovo attirato solo quando ha cominciato a mutare. Per la prima volta mi si offrì la possibilità di identificarmi in quel paese con qualcosa di vivo, e di non vedere solamente i grandi bastioni umanistici della cultura spirituale tedesca come punti di riferimento, ma persone e movimenti reali.

Sembrava che una nuova coscienza, giovane e democratica, nascesse dall'interno: dappertutto i giovani gridavano la loro rabbia, la loro protesta, il loro disgusto contro una società che irrideva – ed infine schiaffeggiava – cinicamente tutte le loro idee, i loro progetti, le loro utopie sulle condizioni di vita veramente umane.

### *Note*

<sup>1</sup> Lev Trockij, *Il futurismo in Letteratura e rivoluzione*, Torino, Einaudi 1973, p. 112 (trad. it. Vittorio Strada).

*Johann Sebastian Bach  
e la musica del nostro tempo (1983)*

I.

Già nel suo tempo e poi in misura particolare dopo la sua scoperta da parte del Romanticismo, la musica di Johann Sebastian Bach ha esercitato un'influenza sull'animo umano, specialmente su quello dei tedeschi, che sembra crescere senza posa e si manifesta in forme e modi di lettura sempre nuovi.

La passione, temprata dal fuoco della tecnica, si è trasformata nell'arte di Bach in parola musicale, e anche noi contemporanei, musicisti e non musicisti, ci rispecchiamo e identifichiamo in queste immagini sonore, questo linguaggio severo e sobrio. Nella coscienza del compositore contemporaneo albergano il suo vocabolario e i suoi simboli, e consapevolmente (o, con una certa frequenza, inconsapevolmente) egli si appropria della semantica di Bach che assume nelle sue partiture nuovo significato e nuova forma. Senza la conoscenza del mondo musicale e concettuale bachiano, il patrimonio lessicale della musica occidentale sarebbe più povero della metà. Senza l'influsso e la presenza di Bach, nel XX secolo il pensiero musicale mitteleuropeo avrebbe dovuto trovare e imboccare una nuova strada, che è difficile da immaginare. E non a caso avviene che l'Ottocento, con lo sviluppo di una nuova coscienza sociale, riscopra e reinterpreti l'universo bachiano, pretenda per sé i suoi contenuti e i suoi materiali e se ne senta toccato. E così questi valori sono stati assunti anche dal nostro tempo, affinché si possa continuare a lavorare alla definizione di questa pretesa e alla sua rappresentazione.

## II.

Parliamo dunque degli effetti, dell'influenza di questo antico linguaggio sul nostro lavoro, tentiamo di mostrare la sua viva attualità nel mondo concettuale della musica del tardo Novecento.

Per semplificare vorrei tralasciare di prendere in esame una parte di questi effetti, quella riguardante la dinamica, che è anche la più trattata. Questo aspetto ci coinvolge oggi molto meno di quanto accadesse ai compositori degli anni Venti, quando aveva delle ripercussioni sulla musica della *Neue Sachlichkeit*, del neobarocco e perfino su quella della seconda scuola di Vienna, in tutte le manifestazioni possibili, da quelle professorali a quelle mondane. Ho l'impressione che la musica di Bach abbia sotto questo aspetto un ruolo assai meno influente rispetto alla produzione degli altri maestri del Barocco; non saremmo quindi affatto legittimati, e tanto meno costretti, a considerare la dinamica e l'ostinato della nuova musica come conseguenza diretta delle stesse sezioni dell'arte bachiana. Solo di rado questa musica è gravata da condizionamenti dinamici o meccanici, sembra piuttosto che essa si distingua (per principio, verrebbe quasi da dire), anche nei suoi contenuti ritmici, così fortemente dal Barocco in genere da doversi parlare di equivoci ogniqualvolta un compositore della prima metà del nostro secolo abbia creduto di essersi rifatto a Bach anziché ai maestri del concerto grosso e di altre forme di moda nella musica strumentale del Settecento.

Sta di fatto che il mondo ritmico, concettuale e simbolico di Bach è, a differenza di quello dei suoi contemporanei, denso di significato (di qui talune difficoltà che esso incontrò quando Bach era in vita e che incontra ancor oggi). Sebbene per molto tempo non tutto sia stato compreso di quel mondo e la sua decifrazione semantica sia stata insufficiente, c'è qualcosa che sappiamo: quel ritmo (proprio dove entra in palese contatto, attraverso citazioni e imitazioni, con convenzioni del tipo di quelle del moderno concerto italiano e dell'ouverture francese, a discrezione e secondo gli usi) serviva a Bach in primo luogo per rappresentare in modo metaforico e chiaramente tangibile un determinato materiale proveniente dalla tematica religiosa e dal suo progetto evangelico. L'opera vocale ci fornisce la chiave di questo processo: un oggetto (pensieri o immagini) viene fissato graficamente, riceve una corrispondenza metaforica, il simbolo che ora può evolvere in moto musicale, intessendo la costruzione della partitura, conferendo a tutta la composizione il proprio carattere e corpo e una base stabile su cui poggia il tutto, dai sotterranei su su fino alla cima della torre. Spesso questi ritmi fondamentali sono archetipi di danze popolari e di società, hanno qualcosa di contadinesco; in questi casi, il ballato e il saltellato della musica ci danno l'idea



di semplici divertimenti campagnoli, di modestia, felicità e sottomissione di maniera o di natura religiosa. Questi ideogrammi realistici, per definirli così, si manifestano anche nella musica strumentale, nelle partite e nei concerti, dove ogni singola composizione, ogni frase diventa una particolarità, una cosa straordinaria, un caso unico. Grazie ad un pensiero profondamente magistrale, l'inventore di queste forme apporta — anche negli aspetti marginali della composizione, nelle voci secondarie, nelle strutture che difficilmente l'orecchio riesce a seguire — risorse estetiche e finezze ritmiche particolari continuamente riferite agli elementi fondamentali, al ritmo della voce principale. Da questi ritmi fondamentali vengono fatti dipendere tutti i moti strumentali, i contrappunti e i processi evolutivi di una composizione. La metafora grafica non consente alcun dubbio: è come se la geometria avesse imparato a cantare e danzare. Nella realizzazione sonora, da questo procedimento *durchkomponiert* (che ha punti in comune con la concettualità degli architetti del gotico) emerge la sensazione di un'enorme consistenza e una coerenza straordinaria dei valori orizzontali e verticali; la sensazione del necessario, del definitivo, dell'assoluto, del non-altrimenti-possibile.

### III.

Ovunque in Bach, nella musica sacra, nella musica strumentale profana e cortese e anche nelle composizioni per strumento a tastiera, i ritmi possiedono questo carattere del tutto gestuale ed eloquente. Solo di rado si ricava l'impressione di un girare a vuoto (e con ciò della sofferenza scaturita da una soggezione permanente al lavoro); in effetti, nell'esaltazione della forza e della forma, le composizioni traboccano ovunque di energie ritmiche. Sono rappresentati drammi muti, pantomime, scene della quotidianità degli esseri umani, scene di estasi e di smarrimento. Si ascolta e si vede come gli uomini gridano, corrono, saltano, si trascinano, si precipitano; è come se le strutture ritmiche fossero completamente di natura fisica, riproduzioni dell'uomo e del suo corpo, della sua muscolatura elastica e della sua deformazione dolorosa. Uno porta la croce, incespica sotto il suo peso, altri si avvicinano contriti, udiamo e osserviamo i poveracci nelle loro passioni e processioni, li ascoltiamo respirare e piangere, conosciamo le forme molteplici del dolore cui loro e noi siamo soggetti, ma anche le espressioni di fede cieca, certezza, solennità barocca e felicità olimpica.

Nelle Cantate e nelle Passioni si trovano di continuo forme ritmiche fatte per colpire la nostra coscienza come frecce; segnali brevi e dai contorni netti, che aiutano a rischiarare come lampi le trame dei

drammi umani. Nella drammaturgia bachiana tali segnali hanno una funzione chiaramente delimitata, mediatrice, che consente di determinare e "fotografare" con pochi tratti di penna luogo, tempo e psicologia della situazione da rappresentare, con lo scopo di ottenere che l'ascoltatore possa partecipare all'esecuzione, sul piano psichico e soggettivo, dei processi drammatico-musicali (sperimentati sulla propria pelle) nell'identificazione dei loro nessi, come nell'agnizione della tragedia dell'antichità classica. Si può presupporre che i contenuti linguistici di questi segnali, dei segni e simboli ritmici, siano generalmente dati e conosciuti, e proprio per questo diventano ripercorribili le varianti, trasgressioni e modifiche: siamo in grado di reidentificare i simboli in altri contesti, nuovi e inconsueti, di orientarci, di formarci un'idea e restare in argomento.

Immaginiamo che una sezione polifonica della produzione strumentale e vocale di Bach venga eseguita solo con strumenti a percussione, a suono indeterminato: udiremmo solo i ritmi reciprocamente attivi in base al contrappunto, nessuna armonia, nessuna melodia. Tuttavia l'energia, l'elasticità e la pulsazione, l'ordito di una tale struttura e la ponderatezza che ne traspare si manifesterebbero ai nostri orecchi e occhi, sorprendendoci in tutta la loro potenza psichica!

#### IV.

Anche il melos bachiano è provvisto della stessa portata linguistica. E intessuto in modo naturale e indissolubile con la materia ritmica, i due elementi si fondono, diventano la stessa cosa. Scopriamo che la disposizione degli intervalli è sorretta dalla stessa volontà simboleggiatrice che ci aveva già colpito nel processo di formazione della materia ritmica. Solo tramite il melos è conferito ai ritmi il loro carattere pienamente autentico e inconfondibile. Anche il melos sgorga dalle sorgenti arcaiche della musica popolare vocale e strumentale, eppure vi si trova traccia del canto gregoriano e di elementi del mondo dell'opera, del balletto francese e del concerto strumentale italiano (di genere e indirizzo così differenti) ma anche, quasi a formare un'antitesi, della ribellione e pietà del canto sacro della Riforma. Tutto si trasforma, come in un crogiolo, e assume una nuova realtà e identità – la realtà dei parametri rigorosi e delle mire eccelse – con il venir meno della frivolezza e della banalità nelle danze cortesi, l'attribuzione dell'imprevisto al concerto italiano (della quale si è spesso costretti a fare a meno), il riallacciamento al passato che lo spirito creativo attua con il materiale musicale del proprio tempo, così da ricavarne di diverso e migliore. Del resto,

sembra che la musica del passato lo occupi di più di quella del tempo più prossimo a lui. Si ha la sensazione che Bach abbia voluto mantenere in vita una sezione importante della storia del passato allo scopo di preservarne nel tempo i contenuti, le conquiste e le virtù, emanciparli a una nuova efficacia e proiettarli nel futuro. Tutto ciò di cui Bach si è appropriato ha subito una trasformazione nelle sue mani e si trova da allora su un livello incomparabilmente superiore, una sfera contemplativa e sensibile diversa e inconfondibile. Se si pensa a questa produzione, nella quale tanta musica d'uso corrente è stata elevata alla perfezione, all'assoluto, si corre col pensiero anche alle circostanze difficili in cui si sono compiute tali metamorfosi. Oggi non basta più etichettare la musica di Bach con la definizione di terrosa, iperattiva, arzigogolata, anacronistica, priva di spirito, saccente, dogmatica e pesante. In quelle note si trova ben altro ed è in gioco molto di più.

## V.

Emergono in questa produzione materiali cui prima di allora nessuno aveva osato, potuto o anche solo cercato di conferire espressione musicale. Grazie ad un realismo senza pari, in Bach è sorto un linguaggio universale privo di orpelli, in grado di rappresentare sentimenti e una condizione umana nella quale – solo oggi ce ne avvediamo e vi possiamo riflettere sopra – si riconosce non più soltanto l'uditorio tradizionale cristiano-borghese come schiera di seguaci, ma anche l'uomo moderno con la sua solitudine costellata di dubbi, discosto ormai dalla fede, incapace di scorgere alcun riferimento sicuro nell'ordinamento sociale e condannato quindi a trascorrere la maggior parte della sua esistenza, per così dire, "senza la benedizione della Chiesa". Mi sembra che proprio questo tipo di contemporaneo si debba sentire toccato da vicino dalla musica di Bach. A causa della crescente lontananza nel tempo, le metafore bachiane, che ho tentato di descrivere, sempre più diventano leggendarie e vengono interiorizzate in immagini mitiche con il procedere del loro assorbimento a ritroso nella storia. Se confrontiamo i procedimenti musicali situati a quella mitica distanza con i ricordi più sensibili ed elementari della nostra giovinezza, identifichiamo le nostre pratiche di un tempo attorno alle metafore musicali con le esperienze del nostro sviluppo e del nostro essere. E adesso possiamo nuovamente intenderci sugli antichi contenuti.



## VI.

Nel pianto e nel lamento dell'oboe d'amore e degli *chalumeau* rintracciamo il pianto e il lamento della nostra infanzia, che anche più tardi è risuonato in noi quando avevamo fame, quando avevamo freddo nella tetra atmosfera nordica di una navata, dove il piacere e il tormento dei peccati e dei peccatori attraversavano la nostra psiche per effetto delle toccate e dei corali: o agnello di Dio, consolazione e castigo, espiazione e rimorso, essere e pena. Questa musica perdona noi poveri diavoli e ci promette una nuova felicità, piange per noi con tutta l'anima. «Wir setzen uns mit Tränen nieder», con essa, per essa. Colui che comprese benissimo questo nesso fu Pier Paolo Pasolini, che attorno al 1960 nel suo film *Accattone* – che trattava della vita e della sofferenza del sottoproletariato romano, disoccupato e criminalizzato – ricorse all'aiuto di musiche dalle Passioni bache. Muovendo dal suo punto di vista estetico e politico, aveva lo scopo di promuovere ancora una volta il messaggio protocristiano-comunista dell'amore per il prossimo e della solidarietà, di dimostrare quanto la musica di Johann Sebastian Bach fosse adatta a prendere la parola in un contesto reale del genere e quanto irrilevante il pericolo di equivoci su questa musica o di un suo cattivo uso. Questa musica sta, come il suo autore, dalla parte del popolo, degli umiliati e degli offesi, e parla la loro lingua. Tutti i martiri del mondo si possono riconoscere e ritrovare in queste richieste di soccorso e lamentazioni. Qui viene arrestata la paura dei perseguitati, la musica ha con loro un rapporto di intesa, li rincuora, permette loro di credere con la necessaria fermezza nell'esistenza di qualcosa più forte di tutti i timori, un'idea superiore per cui si può vivere e morire. Le pulsazioni del basso continuo, armonia carica di afflizione e altamente espressionistica, per la quale contano le dissonanze mentre la consonanza è un fatto incredibile e perciò sempre e solo transitorio, un'antitesi al tema principale. Questo tema è il dolore, la sua rappresentazione, la sua analisi e perfino la sua apoteosi.

La parola tonante delle toccate per organo ci insegnò il timore quando ancora andavamo a scuola, ma ci comunicò anche un'altra impressione: che Bach umanizzi e ingentilisca l'idea di Dio nelle sue opere relative a questa tematica, in misura tale da poterlo immaginare una specie di Giove o anche solo un uomo divino, non un super-io che ci impone per tutta la vita prove insuperabili.

L'azione congiunta di ritmi, melodie e armonie, e, non da ultimo, il suono strumentale straordinariamente pregno di simboli, ci fanno ricavare da questa musica l'idea dell'uomo che opera, soffre e si rimette sempre in discussione; dell'uomo che viene provato dall'angoscia più terribile, che esprime un amore bisognoso di soccorso

ed estatico verso il Cristo dolente, la rassegnazione, l'interiorizzazione della gioia. Ma questa musica suscita anche l'aspetto ludico dell'essere umano, la simbiosi sensuale tra l'uomo e il mondo; e non va trascurato che ci parla del suo stesso ideatore. Ma nel complesso è la lezione dell'"homo faber", nella cui valle di lacrime — regno dell'oscurità, dell'incongruenza e della caducità — egli e i suoi simili devono costantemente tenere acceso il lume della conoscenza, il sole della speranza; luce che si fa largo, penetrando cortine fumogene tossiche e infernali, verso il suono trionfale dei timpani e delle trombe, verso una polifonia di milioni di voci dell'umanità liberata, affrancata dal dolore e di nuovo salvata.

## APPENDICE

*a cura di*  
*Giorgio Pugliaro*





## Catalogo delle opere

La vastità della produzione di Hans Werner Henze ed una sua certa complessità, data la fitta rete di relazioni che corre tra le varie composizioni, hanno suggerito di suddividere il catalogo delle opere in dieci sezioni:

1. Opere teatrali
2. Opere radiofoniche
3. Balletti
4. Musiche di scena e per film
5. Composizioni per orchestra
6. Composizioni per strumento (strumenti) solista e orchestra
7. Composizioni per (soli,) coro (e orchestra o strumenti)
8. Composizioni per voce (voci) solista e orchestra (o strumenti)
9. Musica da camera e per strumento solo
10. Arrangiamenti, revisioni, trascrizioni

Ad ogni composizione sono riservate cinque colonne, di cui le prime tre individuano rispettivamente l'anno di composizione, il titolo (con eventuale suddivisione in parti o movimenti) e l'organico.

Nella quarta colonna (*Note*), quando disponibili e pertinenti, sono forniti i seguenti dati: autore del libretto o fonte letteraria; edizione: casa editrice, numero editoriale (l'assenza di altre indicazioni sottintende il riferimento alla partitura completa); luogo e data della prima rappresentazione (solo per le opere teatrali e per i balletti); revisioni ed elaborazioni; rinvio ad altre sezioni del catalogo comprendenti brani staccati, nuove versioni o composizioni comunque legate all'opera in oggetto; annotazioni varie.

La quinta colonna contiene il rinvio alle incisioni elencate nella *Nota discografica*.

## Abbreviazioni

A	= contralto (voce e aggettivo)	ob.	= oboe
a.	= arpa	orch.	= orchestra
ampl.	= amplificato, amplificazione	org.	= organo
arm.	= armonica	ott.	= ottavino
B	= basso (voce e aggettivo)	perc.	= percussione
ball.	= balletto	pf.	= pianoforte (nelle edizioni indica la riduzione per pianoforte)
Bar	= baritono (voce e aggettivo)	pf./pf.	= riduzione per 2 pianoforti
B-Bar	= basso-baritono	picc.	= piccolo (aggettivo)
cam.	= camera	quart.	= quartetto
camp.	= campana	quint.	= quintetto
cb.	= contrabbasso (strumento e aggettivo)	rapp.	= rappresentato, rappresentazione
cel.	= celesta	rec.	= recitante
cemb.	= cembalo	rielab.	= rielaboratore, rielaborazione
cfg.	= controfagotto	S	= soprano (voce e aggettivo)
chit.	= chitarra	sax	= sassofono
cl.	= clarinetto	sec.	= secolo
clav.	= clavicembalo	strum.	= strumentista, strumento
comp.	= composizione	T	= tenore (voce e aggettivo)
c./pf.	= riduzione per canto e pianoforte	tamb.	= tamburo
cor.	= corno	timp.	= timpani
cor. ingl.	= corno inglese	tr.	= tromba
ed.	= editore, edizione	trad.	= tradizionale, tradizione
elettr.	= elettrico, elettronico	trascr.	= trascrizione
esec.	= esecutore	trb.	= trombone
femm.	= femminile	triang.	= triangolo
fg.	= fagotto	v.	= vedi, voce (negli organici)
fisarm.	= fisarmonica	vers.	= versione
fl.	= flauto	vibr.	= vibrafono
glock.	= glockenspiel	vl.	= violino
gr.	= grande	vla	= viola
harm.	= armonium	vcl.	= violoncello
interpr.	= interprete	vl./pf.	= riduzione per violino e pianoforte
magn.	= magnetico	vv.	= voci
mand.	= mandolino	xil.	= xilofono
masch.	= maschile		
mov.	= movimento		
mS	= mezzosoprano		
mus.	= musica, musicale		

N.B. Le abbreviazioni sono intese declinabili in numero, gli aggettivi anche in genere, e sono cumulabili.



## § 1. OPERE TEATRALI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1948	<i>Das Wundertheater</i> , opera in un atto per attori di prosa	2 fl., 2 ob., 2 cl., sax T, 2 fg., cor., tr., trb., timp., perc. (3 esec.), a., cemb., archi; vers. ridotta: fl., ob., cl., fg., cor., tr., trb., cemb., a., timp., perc., 2 vl., vla, vcl., cb.	Libretto: da un Intermezzo di Miguel Cervantes; traduzione tedesca di Adolf Graz von Schack I rappr.: Heidelberg, 7.5.1949 Nuova versione nel 1964 (v. <i>infra</i> )	
1951	<i>Boulevard Solitude</i> , dramma lirico in 7 quadri	interpr.: S, 2 T, 2 Bar, mimo, balletto (3 soli) orch.: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, timp., perc., a., pf., mand., archi	Libretto: Grete Weil Scenari: Walter Jockisch Ed.: Schott 6630 (c./pf.) I rappr.: Hannover, 17.2.1952 Intermezzi sinfonici (v. § 5, 1953)	
1952-55	<i>König Hirsch</i> , opera in 3 atti	interpr.: 2 S, mS, 2 A, 2 T, B-Bar, <i>soubrette</i> , mimo, ballerina, coro (S, mS, A, T, B anche soli) orch.: 3 fl., 2 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, 6 timp., perc., a., cel., pf., fisarmon., mand., chit., archi; in scena: fl., cl., 3 tr., glock., vibr., cel., org., mand., vl.	Libretto: Heinz von Cramer Ed.: Schott 4915 (c./pf.) I rappr.: Berlino, 23.9.1956 Nuova versione nel 1962 (v. <i>infra</i> )	
1958	<i>Der Prinz von Homburg</i> , opera in 3 atti	interpr.: 2 S, mS, 2 A, 2 T, 4 Bar, B, coro (TB, 2 soli) orch.: 3 fl., 2 ob., 2 cl., sax A, 2 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, perc. (3 esec.), 2 a., cel. e pf., archi; in scena: fl., ob., cl., fg., cor., 2 tr., perc., vl., vla, vcl.	Libretto: Ingeborg Bachmann, da una commedia di Heinrich von Kleist Ed.: Schott 5080 (c./pf.) I rappr.: Amburgo, 22.5.1960	

## Segue § 1. OPERE TEATRALI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1959-61	<i>Elegy for Young Lovers (Elegie für junge Liebende)</i> , opera in 3 atti	interpr.: 2 S, A, T, Bar, B, v. rec., mimo orch.: fl., ob., cl., sax <sup>a</sup> , fg., cor., tr., trb., perc. (7 esec.), a., cel., pf., chit., niand., archi (2 vl., vla, vel., cb.: raddoppiabili)	Libretto: Wystan H. Auden e Chester Kailman Ed.: Schott 5040 I rappr.: Schwetzingen, 20.5.1961	17, 36
1962	<i>Il Re Cervo oder Die Irrfahrten der Wahrheit</i> , opera in 3 atti	interpr.: 3 S, 3 mS, 3 T, Bar, 3 ballerini, coro orch.: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 3 cor., 2 tr., 2 trb., timp., perc., a., cel., pi., cemb., org. <i>ad lib.</i> , chit., archi; in scena: 3 tr., mand., tanb. militare, camp., triang., vibr.; dietro la scena: 3 tr., 2 cor., 10 camp., camp. tubolari, org. (harm.)	Versione ridotta di König Hirsch (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott 5440 (c./pf.) I rappr.: Kassel, 10.3.1963	
1964	<i>Das Ende einer Welt</i> , opera buffa in un atto	interpr.: S, A, 2 T, Bar, B, 3 v. rec., coro orch.: 2 fl., ob., cl., fg., cor., tr., trb., harm., pf., a., chit., timp., perc., 2 vl., vla, vel., cb.; in scena: fl. e chit.	Versione scenica dell'omonima opera radiofonica (v. § 2, 1953) Libretto: Wolfgang Hildesheimer Ed.: Schott 5673 (c./pf.) I rappr.: Francoforte, 30.11.1965	
	<i>Der junge Lord</i> , opera comica in 2 atti	interpr.: 4 S, 3 mS, 4 T, B-Bar, Bar, 7 mimi, coro orch.: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, timp., perc. (6 esec.), a., cel., pf., chit., 2 mand. (11 <i>ad lib.</i> ); in scena: 1	Libretto: Ingeborg Bachmann, da una parabola de <i>Der Scheik von Alessandria und seine Sklaven</i> di Wilhelm Hauff Ed.: Schott 5850 (c./pf.) I rappr.: Berlino, 7.4.1965	19

Intermezzi per orchestra (v. § 5, 1964)

quadro: 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 tr., 2 trb., tuba, perc.; II quadro: pf.; III quadro: tr., perc. (4 esec.); IV quadro: 2 camp. tubolari; V quadro: ott., cl., tr., perc., pf. vert., vi., cb.

interpr.: 2 S, A, T, Bar, B, coro di vv. bianche (SA)  
orch.: fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 tr., trb., tuba, perc., a., cel., 3 pf., org., archi

Versione scenica dell'omonima opera radiofonica (v. § 2, 1951)  
Libretto: da una novella di Franz Kafka  
Ed.: Schott 5674 (c./pf.)  
I rapp.: Francoforte, 30.11.1965

*Das Wundertheater*, opera in un atto

interpr.: S, mS, A, 3 T, 2 Bar, B, v. rec., mimo, ballerino, coro *ad lib.*  
orch. (v. *supra*)

Nuova versione per cantanti dell'omonima opera per attori di prosa (v. *supra*)  
Ed.: Schott 5672 (c./pf.)  
I rapp.: Francoforte, 30.11.1965

1965

*The Bassarids (Die Bassariden)*, opera seria in un atto con un intermezzo

interpr.: S, A, mS, 2 T, 2 Bar, B, 2 min., coro  
orch.: 4 fl., 4 ob., 5 cl., 4 fg., 6 cor., 4 tr., 3 trb., 2 tuba, 4 timp., perc., a., pf., cel., archi; in scena: 4 tr., chit.

Libretto: Wylan H. Auden e Chester Kallman (da *Le Baccanti* di Euripide)  
Ed.: Schott 5490 (c./pf.)  
*Mänaden* agd per orch. (v. § 5, 1965)

1967

*Moralities (Moralitäten)*, 3 cantate sceniche per soli, voce recitante, coro e orchestra

orch.: I vers.: fl., ob., cl., fg., cor., tr., trb., timp., perc., pf., archi; II vers. (per esec. scolastiche): 2 pf. (opp. 2 pf. e cenb.), timp., perc. (*ad lib.*, strumentario Orff)

21

Testo: Wylan H. Auden, tratto dalle *Favole* di Esopo  
Ed.: Schott 6033 (c./pf.)  
I rapp.: Cincinnati, 18.5.1968



## Segue § 1. OPERE TEATRALI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1971	<i>Der langweilige Weg in die Wohnung der Natasha Ungeheuer</i> , "show per 17"	interpr.: Bar (v. rec.) orch.: fl. (e ott.), cl. (e cl. B), vl., vcl., pf., cor., 2 tr., trb., tubaT; gruppo jazz: cl. B (suona cl. B, fl., ocarina, vibr. e picc. perc.), sax (suona sax e cl.), trb., cb., org. Hammond; perc., materiale elettr. per la registrazione e l'amplificazione	Testo: Gaston Salvatore I rappr.: Roma, 17.5.1971	26, 45
1973	<i>La Cubana oder Ein Leben für die Kunst</i> , "vaudeville" in 5 quadri	interpr.: S, mS, T, 2 Bar (1 <i>Sprechgesang</i> ), B-Bar ( <i>Sprechgesang</i> ), coro (parti solistiche), balletto <i>ad lib.</i> orch.: in scena: 2 fl., 2 ob., 2 cl., saxA, saxT, cornetta, 2 clarini, 2 tr., trb., 2 tubaT, tubaE, fl. di bambù, ocarina, 3 scaccia- pensieri, armonica a bocca, mandoline, banjoT, chit., glock., vibr., tamb., gr., pf., 3 vl., vcl., cb., strum. vari dietro la scena: ott., 2 cl., saxA, saxT, cornetta, 2 tr., trb., tubaB, perc. (4 esec.), vibr., banjoT, fisarm., harm., pianola, pf., org. <i>ad lib.</i> , vl., vcl., cb.	Libretto: Hans Magnus Enzensberger, da un soggetto di Miguel Barnet ( <i>Cancion de Rachel</i> , 1969) Ed.: Schott 6279 (c./pf.) I rappr.: Monaco, 28.5.1975	
1974-76	<i>We come to the River (Wir erreichen den Fluss)</i> , azione per musica	interpr.: 3 S, 3 mS, 2 T, 3 Bar, B-Bar, 2 B, v. rec., coro orch.: fl. (e ott.), fl. A, ocarina, fl.	Testo: Edward Bond Ed.: Schott 6682 I rappr.: Londra, 12.6.1976	

a becco T, armonica a bocca), ob. (e ob. d'a., cor. ingl.), cl. (e cor. di bassetto, cl. B), chit. (e chit. elettr., banjo T, sarénés), a. (e metallofono), pf. (anche varie perc. metalliche), vla d'a. (e campanaccio, tamb.), vla da g. (e perc.), saxS, fg. (e cfig.), cor., tr., trb., cel., 2 vl., vla, vcl., cb. (N. B. quasi tutti gli strumentisti suonano anche una vasta gamma di perc. tradizionali ed esotiche; gli archi sono anche provvisti di amplificazione); strum. militari (25 personaggi); orch.: fl. a becco (3 discanto, 3 S, 2 A, T, B), fl., cromorno T e B, timp., perc., armonica a bocca, 2 chit., harm. (org. elettr.), pf., salteri (S, A, T), vl. concertante, 3 vl., vc., cb. dietro la scena: raganelle, castagnette, 3 fl. a becco discanto

1979-80 *Pollicino*, fiaba per musica da Collodi, Grimm e Perrault

Libretto: Giuseppe Di Léva  
Ed.: Schott 7202 (c./pf).  
I rappr.: Montepulciano, 2.8.1980  
V. *Spielmusiken* (§ 5, 1979-80),  
*Sonatina* (§ 9, 1979), *Drei Märchenbilder* (§ 9, 1980)

1982 *Die englische Katze*, un racconto per cantanti e strumentisti

Libretto: Edvard Bond  
in versione tedesca  
di Ken W. Bartlett  
I rappr.: Schwetzingen, 2.6.1983

## § 2. OPERE RADIOFONICHE

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1951	<i>Ein Landarzt</i>	interpr.: 2 S. A, v. bianca, T, Bar, B, coro di vv. bianche (SA), fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 2 tr., trb., tuba, perc., a., cel., 3 pf., org., archi	Testo: da Franz Kafka I esec.: Amburgo, 19.11.1951 Prix Italia 1953 Vers. scenica nel 1964 (v. § 1, 1964 e § 8, 1951)	
1953	<i>Das Ende einer Welt</i> , in 2 atti con prologo ed epilogo	interpr.: S, A, 2 T, Bar, B, 3 vv. rec., coro fl. a becco, fl., ocarina, fg., 4 tr. jazz, 4 trb. jazz, fisarm., harm., cemb., 2 pf., a., mand., chit. elettr., 3 timb., perc., archi (2 vl., vla, vcl. e co. in genere solisti), 3 nastri magn.	Testo: Wolfgang Hildesheimer I esec.: Amburgo, 4.12.1953 Vers. scenica nel 1964 (v. § 1)	

## § 3. BALLETTI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1949	<i>Ballet-Variationen</i> , balletto astratto	3 fl., 3 ob., 2 cl., 3 fg., 3 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., perc., a., pf., archi	I esec. (concerto): Düsseldorf, 3.10.1949; I rapp.: Wuppertal, 21.12.1958 <i>Suite</i> per orch. nel 1949 (v. § 5)	
	<i>Jack Pudding</i> , balletto in 3 atti	fl., ob., cl. (saxT), cor., tr., trb., timp., perc., pf., archi	Ed.: Schott 4029 (pf.) I rapp.: Wiesbaden, 1.1.1951 <i>Suite</i> per orch. nel 1949 (v. § 5)	
1950	<i>Rosa Silber</i> , balletto astratto	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, timp., perc., archi	I esec. (concerto): Berlino, 8.5.1951; I rapp.: Colonia, 15.10.1958 <i>Suite</i> per orch. nel 1950 (v. § 5)	



- 1951 *Labyrinth*, fantasia coreografica  
ob., saxT, cl.B, cor., tr., trb.,  
perc. (3 esec.), vla, vcl., cb.
- 1952 *Der Idiot*, balletto-pantomima  
fl., cl., fg., tr., trb., perc., pf.,  
vl., vla, vcl., cb. (ra idoppiabili)  
in scena: ob., cor. ing., cor.
- Pas d'action*
- 1956 *Maratona*  
fl., 2 ob., 2 cl., fg., 2 cor., 2 tr.,  
trb., timp., a., archi; in scena: fl.,  
saxA, saxT, tr. jazz, trb. jazz,  
perc. (3 esec.), pf., cb.
- 1956-57 *Undine*, balletto in 3 atti  
2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 3  
tr., 2 trb., tuba, timp., perc., 2 a.,  
cel. e pf., chit., archi; in scena:  
camp.
- I esec. (concerto): Darmstadt,  
29.5.1952  
*Suite* per orch. nel 1950 (v. § 5)
- Libretto: Ingeborg Bachmann,  
da un'idea di Tatjana Growskij,  
ispirato a Fëdor M.  
Dostoëvskij  
Ed.: Schott 4320 (pf.)  
I rapp.: Berlino, 4.9.1952
- I rapp.: Monaco, 1952  
Trasformato nel 1964 in *Tancredi*  
(v. *infra*); con questo tit. *suite* per  
orch. (v. § 5, 1952)
- Soggetto: Luchino Visconti  
Ed.: Schott 4937  
I rapp.: Berlino, 24.10.1957  
*Suite* per orch. nel 1956 (v. § 5)
- Soggetto: Frederick Ashton,  
liberamente tratto da de La  
Motte-Fouqué  
Ed.: Schott 4767 (pf.)  
I rapp.: London, 27.10.1958  
*Hochzeitsmusik aus "Undine"*  
nel 1957, *suite* per orch. n. 1 e n.  
2 nel 1958, *Undine, Trois pas de*  
*Tritons* nel 1958 (v. § 5); *Jeux de*  
*Tritons aus "Undine"* nel 1956-57  
(v. § 6)

Segue § 3. BALLETTI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1959	<i>Des Kaisers Nachtigall</i> ( <i>L'usignolo dell'Imperatore</i> ), pantomima	fl., cl. B, cel., marimba, pf., perc. (4 esec.), vla, vcl.	Soggetto: Giulio di Majò, liberamente tratto da Hans Christian Andersen Ed.: Schott 5015 I rappr.: Venezia, 16.9.1959	14
1964	<i>Tancredi (Tancredi e Cantilena)</i> , balletto in 2 quadri	fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, timp., perc. (3 esec.), a., cel., pf., <i>trautonium</i> , archi	Nuova vers. di <i>Pas d'action</i> (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott 5659 (pf.) I rappr.: Vienna, 14.5.1966	
1978	<i>Orpheus (L'Orfeo)</i> , una storia in 6 scene (2 atti)	2 fl., 3 ob., 2 cl., sax S, 2 fg., 6 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, 4 timp., perc. (4 esec.), a., cel., chit., pf., clav., org., archi (9 vl., 4 vle, 4 vcl., 3 cb.) in scena: 3 fl. ( <i>ad lib.</i> suonati dai ball.), perc. (suonate dai ball.) dietro la scena: ob., cor. ingl., heckelphon, sax S, chit., a., perc.	Libretto: Edward Bond Ed.: Schott 6819 (pf.) I rappr.: Stoccarda, 17.3.1979 <i>V. suite</i> (§ 5, 1978), <i>Arien des</i> <i>Orpheus</i> (§ 5, 1979 e 1981), <i>Apollo trionfante</i> (§ 5, 1979), <i>Dramatische Szenen</i> (§ 5, 1979), <i>Toccata senza Fuga</i> (§ 9, 1979), <i>Euridice</i> (§ 9, 1981)	

§ 4. MUSICHE DI SCENA E PER FILM

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1951	<i>Musik zu "Der tolle Tag"</i>		Per <i>La folle journée</i> di Beaumarchais	
1955	<i>Musik zu "Die Zikaden"</i>		Radiodramma di Ingeborg Bachmann	

1962	<i>Musik zu "Les Caprices de Marianne"</i>	2 chit., tamb. basco, cl., triang., bicchieri	Per la commedia di Alfred de Musset nella versione di Jean-Pierre Ponnelle I esec.: Baden-Baden, gennaio 1962
1963	<i>Musik zu "Muriel"</i>		<i>Muriel ou les temps d'un retour</i> , film di Alain Resnais
1964	<i>Musik zu "Den Frieden"</i>	trb., chit., pf. e cel., perc. (2 esec.)	Tratto da Aristofane nella traduzione di Peter Hacks I esec.: Monaco, 20.9.1964
1966	<i>Musik zu "Der junge Törless"</i>		Film di Volker Schlöndorff <i>Fantasia für Streicher</i> nel 1966 (v. § 5 e 9); <i>Kleine Elegien</i> (v. § 5, 1983)
1975	<i>Musik zu "Katharina Blum"</i>		<i>Die verlorene Ehre der Katharina Blum</i> , film di V. Schlöndorff e Margarethe von Trotta <i>Konzertsuite</i> nel 1975 (v. § 5)
1984	<i>Musik zu "Un Amour de Swann"</i> <i>Musik zu "L'Amour à mort"</i>		Film di Volker Schlöndorff <i>Une petite phrase</i> (v. § 9, 1984) Film di Alain Resnais <i>Sonata für sechs Spieler</i> (v. § 9, 1984)

## § 5. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1947	I. Sinfonie			Nuova versione nel 1963 (v. <i>infra</i> )



## Segue § 5. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1949	<i>Jack Pudding</i> , suite dal balletto <i>Ballet-Variationen</i> , suite dal balletto	(come il balletto) (come il balletto)	V. § 3, 1949 V. § 3, 1949	
1949-50	2. <i>Sinfonie</i> per grande orchestra 3. <i>Sinfonie</i> per grande orchestra (I. <i>Anrufung Apollis</i> ; II. <i>Dithyrambe</i> ; III. <i>Beschauungslanz</i> )	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, timp., perc. (3 esec.), a., pf., archi 3 fl., 3 ob., 3 cl., saxT, 3 fg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, timp., perc., a., cel., pf., archi	Ed.: Schott 4402  Ed.: Schott 4567	18, 30, 31  18, 30, 31
1950	<i>Sinfonische Variationen</i>  <i>Rosa Silber</i> , scene di balletto per orchestra (I. <i>Introduction</i> ; II. <i>Pas d'action</i> ; III. <i>Zwei Variationen</i> ; IV. <i>Intermede</i> ; V. <i>Pas de deux</i> ; VI. <i>Conclusion</i> )	2 fl., ob., 2 cl., 2 fg., cor., 2 tr., trb., tuba, timp., perc. (2 esec.), a., cel., pr., vl., vla, 2 vcl., cb. (come il balletto)	V. § 3, 1950	
1952	<i>Labyrinth</i> , fantasia coreografica per orchestra <i>Tancredi</i> , suite dal balletto	(come il balletto) (come il balletto)	Sul tema di Theseus v. § 3, 1951  Tratta da <i>Pas d'action</i> (1952) poi trasformato in <i>Tancredi</i> (1964) v. § 3	14
1953	<i>Boulevard Solitude</i> , intermezzi sinfonici dall'opera	(come l'opera)	V. § 1, 1951	

1955	Quattro Poemi (I. Elogio; II. Egloga; III. Elegia; IV. Ditirambo) 4. Sinfonie (in einem Satz) per grande orchestra	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, archi	Ed.: Schott 4558	18, 30, 31
1956	Sinfonische Etüden	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, timp., perc. (3 esec.), a., cel., pf., archi	Ed.: Schott 5034  Rielaborato come <i>Drei Sinfonische Etüden</i> nel 1964 (v. <i>infra</i> )  V. § 3, 1956	
1957	Maratona, suite dal balletto per 2 jazz-bands e orchestra  Hochzeitsmusik aus "Undine" per orchestra smfonica a fiati	(come il balletto; la strumentazione può essere modificata <i>ad libitum</i> )  2 fl., ob., cor. ingl., cl., cl.B, 2 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, timp. (in alcuni passi vengono aggiunti 2 a., vcl., cb.)	Dal balletto <i>Undine</i> (1956-57; v. § 3)	39
1957-58	Sonata per Archi	8 vl.I, 6 vl.II, 4 vle, 4 vcl., 2 cb. (almeno)	Ed.: Schott 4591	23
1958	Undine, suite n. 1 per orchestra dal balletto  Undine, suite n. 2 per orchestra dal balletto  Undine, Trois pas des Tritons, per orchestra, dal balletto  Drei Diibyramben per orchestra da camera	(come il balletto, ma senza camp.)  (come il balletto, ma senza camp.)  (come il balletto, ma senza chit. e camp.)  fl., ob., cl., fg., 2 cor., tr., timp., perc., a., pf., archi (almeno 6 vl.I, 6 vl.II, 4 vle, 4 vcl., 2 cb.)  2 fl., sax S, A, T, Bar (opp. 4 cl.), 2 tr., 2 trb., 4 timp., perc. (6 esec.), cel., pf., archi (6 vl., 2 vle, 2 vcl., cb.)	V. § 3, 1958  V. § 3, 1958  V. § 3, 1958  Ed.: Schott 4597  Ed.: Schott 5018	
1960	Antifone per orchestra			

## Segue § 5. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1962	5. <i>Sinfonie</i> per grande orchestra	3 fl., fl.A, 4 ob., 4 cor., 4 tr., 4 trb., timp., perc. (3 esec.), a., cel., pf., archi	Ed.: Schott 5029 (Schott 54)	18, 30, 31
1963	<i>Los Caprichos</i> , fantasia per orchestra	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, timp., perc., archi	Ed.: Schott 5501	
1964	1. <i>Sinfonie</i> per orchestra da camera	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 cor., 2 tr., timp., a., cel., pf., archi	Nuova versione della comp. del 1947 (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott 5036	18, 30, 31, 34
	<i>Zwischenspiele für Orchester aus "Der junge Lord"</i> (Allegro-Con spirito-Largo-Vivace)	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, timp., perc., pf., a., archi	V. § 1, 1964	
	<i>Drei sinfonische Etüden</i> per orchestra (I. Echos; II. Stimmen; III. Rufe)	4 fl., 4 ob., 4 cl., saxS, 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, timp., perc., a., cel., archi	Rielaborazione di <i>Sinfonische Etüden</i> , 1956 (v. <i>supra</i> )	
1965	<i>Männenjagd</i> per grande orchestra	4 fl., 4 ob., 5 cl., 4 fg., 6 cor., 4 tr., 3 trb., 2 tuba, timp., perc., 2 a., cel., 2 pf., archi	Tratto dall'opera <i>Die Bassariden</i> (v. § 1, 1965)	15
1966	<i>In memoriam: Die weisse Rose</i> per orchestra da camera <i>Fantasia</i> per archi	fl., cor. ingl., cl.B, fg., cor., tr., trb., archi	Tratta dalla musica per il film <i>Der junge Torless</i> (v. § 4, 1966); anche per sustetto d'archi (v. § 9, 1966)	23



1967	<i>Telemanniana</i> per orchestra	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, timp., cel., a., archi	Ed.: Schott 7104	43
1969	<i>Sinfonia n. 6</i> per 2 orchestre da camera	orch. I: 2 fl. (II anche ott.), cor. ingl., cl.B, 2 fg. (anche cfg.), 2 cor., 2 trb., tubaT (III anche trb.), a., pf., chit. elettr. (opp. banjo o <i>charango</i> ampl.), perc. (2 esec.), 8 vl.I, 4 vle, 4 vcl., 3 cb. orch. II: fl.A, 2 ob., 2 cl., sax T, 2 cor., 2 tr., org. elettr., timp., perc. (2 esec.), vl. ampl., 8 vl.I, 4 vle, 4 vcl., 3 cb.	Ed.: Schott 6313	27, 30, 31
1971-72	<i>Heliogabalus Imperator</i> , allegoria per musica	4 fl., 2 cor. ingl., 2 cl.B, 2 cfg., 6 cor., 4 tr., 3 trb., tubaT, tubaB, perc. (5 esec.), a., cel., archi	Ed.: Schott 6331	
1975	<i>Konzertsuite "Katharina Blum"</i> (I. <i>Der vergiftete Strom</i> ; II. <i>Die Liebenden</i> ; III. <i>Klage</i> ; IV. <i>Erinnerungen</i> ; V. <i>Grosse Fuge</i> (Sioiszeit); VI. <i>Angst</i> ; VII. <i>Der vergiftete Strom</i> ) <i>Ragtimes and Habaneras</i> , sinfonia per ottoni	fl., ob., cl., fg., cor., tr., trb., perc., cel., pf., archi	Dalle musiche per <i>Katharina Blum</i> , 1975 (v. § 4)	
1977	<i>Aria de la Folia española</i> per orchestra	cornettaS, 8 cornette, flicornoS, 3 flicornoA, 2 flicornoT, 2 euponio, 2 trb.T, trb.B, 2 tuba, 2 tuba cb.	Ed.: Schott 6841	11
1978	<i>Orpheus</i> , versione da concerto con testo	fl., 2 ob., cl., 2 fg., 2 cor., timp., perc., mand., cel., pf., archi (come il balletto)	<i>Suite</i> dal balletto omonimo (v. § 3, 1978)	

## Segue § 5. COMPOSIZIONI PER ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1979	<i>Apollo trionfante</i> , musica per fiati, strumenti a tastiera e contrabbassi <i>Arien des Orpheus</i>	2 fl., 3 ob., 2 cl., saxS, 2 fg., 6 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, 6 timp., perc. (4 esec.), cel., pf., 3 cb. chit., a., cemb., 9 vl., 4 vlc, 4 vcl., 3 cb.	<i>Suite da Orpheus</i> (v. § 3, 1978)  Da <i>Orpheus</i> (v. § 3, 1978) Anche vers. con orchestra d'archi (v. <i>infra</i> , 1981) Ed.: Schott 6899	
	<i>Barcarola</i> per grande orchestra	3 fl., 3 ob., 3 cl., saxS, sax Bar, 3 fg., 6 cor., 4 tr., 4 trb., tuba, timp., perc. (3 esec.), 2 a., cel., pf., archi		
1979-80	<i>Dramatische Szenen aus "Orpheus"</i> per grande orchestra (2 parti) <i>Spielmusiken aus der Oper "Pollicino"</i> , per orchestra di dilettanti in diverse formazioni (I. <i>Toskanisches Winterlied</i> ; II. <i>Marsch</i> ; III. <i>Allegro con brio</i> ; IV. <i>Sarabande</i> ; V. <i>Concertino</i> ; VI. <i>Toskanisches Frühlingstied</i> )	I parte: come il balletto II parte: come il balletto, ma senza chit.	Da <i>Orpheus</i> (v. § 3, 1978)  Ed.: Schott CON 194	
1980-82	<i>Cinque Piccoli Concerti</i> per orchestra	2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., tr., trb., perc. (3 esec.), a., cel., org., cetra, pf., archi (6 vl.I, 4 vl.II, 3 vlc, 3 vcl., cb.)		
1981	<i>Arien des Orpheus</i>	chit., a., cemb., orch. d'archi	Vers. per grande orch. d'archi dell'omonima comp. (v. <i>supra</i> , 1979)	

- 1983 *Abenteuer des Don Chisciotte* Suite da *Don Chisciotte della Mancia* (v. § 10, 1976)  
Ed.: Schott 7349
- 1983-84 *Symphonie n. 7 per grande orchestra* orchestra di fiati  
4 fl. (II e III anche ott.), ob., cor. ingl., heckelphon, 4 cl. (IV anche cl. B), 4 fg. (IV anche cfg.), 6 cor., 2 tr. picc., 4 tr., 2 trb. T, trb. B, trb. cb., tuba, perc. (3 esec.), cel., a., pt., archi  
4 fl. a becco, chit., perc., quart. d'archi, orch. d'archi  
v. *supra*
- 1984 *1. Deutschlandsberger Mobrentanz* Ed.: Schott CON 203 (insieme a II e III, v. *infra*)  
v. *supra*
- 1985 *2. Deutschlandsberger Mobrentanz*
- 1986 *3. Deutschlandsberger Mobrentanz* 3 fl. (III anche fl. A), cor. ingl., 2 cl., cl. B, 4 cor., 3 tr., 2 trb., trb. B, tuba, 3 perc., archi  
v. *supra*
- Kleine Elegien für Renaissance-Instrumente* Dalla musica per il film *Der junge Törless* (v. § 4, 1966)

§ 6. COMPOSIZIONI PER STRUMENTO (STRUMENTI) SOLISTA E ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1946	<i>Kammerkonzert</i> per pianoforte, flauto e archi		Ed.: Schott 7161 (parti fl. e pf.)	
1947	<i>Concertino</i> per pianoforte e orchestra di fiati con percussione	pf.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, 3 timp., perc. (2 esec.)	Ed.: Schott 6988 (pf.)	



## Segue § 6. COMPOSIZIONI PER STRUMENTO (STRUMENTI) SOLISTA E ORCHESTRA

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1947	1. <i>Konzert</i> per violino e orchestra	vl.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 3 fg., 3 cor., 3 tr., 3 trb., tuba, 3 tump., perc., a., cel., pf., archi	Ed.: Schott 4649 (vl./pf.)	4, 22
1950	1. <i>Konzert</i> per pianoforte e orchestra (I. <i>Enirée</i> ; II. <i>Pas de deux</i> ; III. <i>Coda</i> )	pf.; 3 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, tump., perc. (2 esec.), archi	Ed.: Schott 4931 (pf./pf.)	
1953	<i>Ode an den Westwind</i> , musica per violoncello e orchestra	vcl.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 2 tr., trb., tuba, tump., perc., a., cel., pf., archi (20 vl I, 12 vle, 8 cb.)	Ispirata alla poesia di Percy Bysshe Shelley Ed.: Schott 4423	22
1956-57	<i>Jeux de Tritons, divertissement</i> per pianoforte e orchestra	pf.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, tump., perc., archi	Dal balletto <i>Undine</i> , 1956-57 (v. § 3) Revisione nel 1967	
1966	<i>Doppio Concerto</i> per oboe, arpa e archi <i>Concerto per contrabbasso</i>	ob., a.; 8 vl. I, 4 vle, 4 vcl., 2 cb. cb.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., 2 tr., trb., tump., a., archi.	Ed.: Schott 50	23, 30
1967	2. <i>Konzert</i> per pianoforte e orchestra (in un solo tempo)	pf.; 3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., tuba, tump., perc., a., archi	Ed.: Schott 6239 (cb./pf.)	24, 30
1969-70	<i>Compases para preguntas ensinismadas</i> , musica per viola e 22 esecutori	vla; fl. a becco, fl. (fl. A e ott.), ob. (cor. ingi.), cl. (cl. B), fg., cor., tump., perc. (2 esec.), a., cemb., pf. (cel.), 6 vl., 4 vcl., cb.	Ed.: Schott 6321	25, 30 10

1971	<i>Zweites Violinkonzert</i> per violino, nastro magnetico, basso-baritono e 33 esecutori	vl., nastro magn., B-Bar; 3 fl., ob., cor. ingl., cl., cl.B, fg., 2 cor., 2 tr., trb., perc. (4 esec.), mand., chit., a.; 2 pf., 4 vle, 3 vcl., 2 cb.	Testo: la poesia <i>Hommage à Gödel</i> di Hans Magnus Enzensberger Ed.: Schott 6332	10
1973	<i>Tristan</i> , preludi per pianoforte, nastro magnetico e orchestra	pf., nastro magn.; 4 fl., 2 ob., cor. ingl., saxS, cl. picc., 2 cl., cl.B, 2 fg., cfg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tubaT, tubaB, perc. (5 esec.), a., cel., mar d., archi	Ed.: Schott 6629	28
1977	<i>Il Violino raddoppiato</i> , <i>Ciaccona per violino concertante e orchestra da camera</i>	vl.; fl., ob. (cor. ingl.), cl.B, fg., cor., a., archi (vl.I, vl.II, vla, vcl., cb.)	Anche per violino solo (v. § 9, 1977)	
1981	<i>Le Miracle de la Rose</i> . <i>Imaginâres Theater II</i> , musica per un clarinetista e 13 esecutori	cl.; fl. (ott.), ob. (cor. ingl.), fg. (heckelphon ad lib.), cor., tr., trb., perc., cel. e pf., 2 vl., vla, vcl., cb.	Ed.: Schott 7124 (cl. solo: 7234) (v. <i>El Rey de Harlem</i> . <i>Imaginâres Theater I</i> , § 8, 1979)	
1984-85	<i>Sieben Liebeslieder für Violoncello und Orchester</i>	chit.; fl.A, fl.B, ob. d'amore, cor. ingl., cl., cl.B, fg., perc., vla d'amore, 2 vle, vla da gamba, 2 vcl., cb.	Ed.: Schott 7418	
1985-86	<i>An eine Aolsharfe. Musik für konzertierende Gitarre und 15 Soloinstrumente</i>			
1986	<i>Konzertstück für Violoncello und kleines Ensemble</i>		Ed.: Schott 7416 Composizione iniziata nel 1977	

## § 7. COMPOSIZIONI PER (SOLI,) CORO (E ORCHESTRA O STRUMENTI)

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1947	<i>Fünf Madrigale</i> per piccolo coro misto e 11 strumenti solisti	fl., cl., fg., cor., tr., trb., 2 vl., vla, vcl., cb.	Testo: da poesie de <i>Le Grand Testament</i> di François Villon nella vers. tedesca di Paul Zech	
1948	<i>Wiegenlied der Mutter Gottes</i> per coro di voci bianche ad una voce e 9 strumenti solisti	fl. gr., cl., cor., tr., trb., a., vla, vcl., cb.	Testo: Lope de Vega (vers. ted. di Artur Altschul)	14
	<i>Chor gefangener Trojer</i> per coro misto e grande orchestra	2 fl., 2 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 4 tr., 3 trb., tuba, tump., perc., a., pf., archi	Testo: dalla II parte del <i>Faust</i> di Goethe Revisione nel 1964	
1960	<i>Aufstand</i>	A, Bar, 2 vv. rec., orch.	Inserito nell'opera collettiva <i>Jüdische Chronik</i>	48
1962	<i>Novae de Infinito Laudes</i> , cantata per soli, coro misto e strumenti (I. I Corpi Celesti; II. I Quattro Elementi; III. La Continua Mutazione; IV. Il Piacer è nel Movimento; V. Sorgere dei Soli; VI. Il Sommo Bene)	SATBar; 2 fl., 2 ob., 2 fg., 5 tr., 4 trb., 2 tuba, 4 tump., 2 a., 2 pf., 2 liuto, 4 vcl., 4 cb.	Testo: Giordano Bruno (in ital.) Ed.: Schott 5028	
1963	<i>Cantata della Fiaba Estrema</i> per soprano, piccolo coro e 13 strumenti	fl., ob., cl., fg., cor., tr., trb., a., chit., vl., vla, vcl., cb.	Testo: una poesia di Elsa Morante Ed.: Schott 5505	20
1964	<i>Chorfantasie</i> per coro da camera e strumenti ( <i>Schattenfrüchte fallen von den Wänden-Werne du aufstehest-Einmal muss das Fest ja kommen-Wenn einer fortgeht-Es ist Feuer unter der Erde</i> )	trb., 2 vcl., cb., org. portativo, tump., perc.	Testo: dai <i>Lieder von einer Insel</i> di Ingeborg Bachmann	



1966	<i>Musen Siziliens</i> , concerto per coro e strumenti	2 pf.; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 4 cor., 2 tr., 2 trb., timp.	Testo: da frammenti delle <i>Eclogae</i> di Virgilio Ed.: Schott 5515	21
1968	<i>Das Floss der Medusa</i> , oratorio volgare e militare in 2 parti, per Che Guevara, per soli, coro misto e orchestra	SBat., v. rec.; 4 fl. (I-II anche ott., III-IV anche fl.A), ob., ob. d'a., cor. ingl., Heckelphon, cl. picc., cl., cl.A, cl.B, saxS, saxT, 2 fg., clg., 4 cor., tr. picc., 2 tr., tr.B, trb.A, trb.T, trb.B, bombardone, tubaT, tubaB, tuba cb., timp., perc., 2 a., pf., org. elettr., chit. elettr., chit.B elettr.; 12 vl., 8 vie, 6 vcl., 4 cb.	Ed.: Schott 5326 Anche realizzazione scenica (I rappr.: Norimberga, 15.4.1972)	44

Composizione collettiva  
Testo: poesie di Edward Bond  
Ed.: Schott SKR 20037

coro misto a cappella (8-12 vv.)

1974-75	<i>Streik bei Mannesmann</i>			
1981-83	<i>Orpheus Behind the Wire</i> ( <i>Canzoni für Orpheus</i> ) (I. I'd never seen such a place; II. It was not permitted; III. Epitaph für Walter Buchebner; IV. Old now; V. Pressed by the weight of the world)			

§ 8. COMPOSIZIONI PER VOCE (VOCI) SOLISTA E ORCHESTRA (O STRUMENTI)

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1948	<i>Der Vorwurf</i> , aria da concerto <i>Whispers from Heavenly Death</i> , cantata per voce acuta e 8 strumenti solisti	Bar; tr., trb., orch. d'archi S opp. T; tr., cel., a., vcl., perc.	Testo: Franz Werfel Testo: poesia omonima di Walt Whitman	20

## Segue § 8. COMPOSIZIONI PER VOCE (VOCI) SOLISTA E ORCHESTRA (O STRUMENTI)

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1949	<i>Apollo et Hyacinthus</i> , improvvisazioni per cembalo, contralto e 8 strumenti solisti	A; cemb.; fl., cl., fg., cor., 2 vl., vla, vcl.	Testo: Georg Trakl Ed.: Schott 4570	14
1951	<i>Ein Landarzt</i> , monodramma per baritono e orchestra	(come l'omonima opera radiofonica; vers. ridotta: fl., ob., cl., fg., cor., tr., t.b., org. ad. lib., pf., perc., 2 v., vla, vcl., cb.)	Testo: Franz Kafka Rielaborazione nel 1964 V. § 2, 1951 e § 1, 1964	
1956	<i>Fünf neapolitanische Lieder</i> per voce media e orchestra da camera	A opp. Bar; 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., 2 cor., tr., trb., a., 4 vle, 4 vcl., 2 cb.	Testo: da <i>Canzoni e copp'e tammurro</i> di anonimo del XVII sec. Ed.: Schott 4579	16
1957	<i>Nachtstücke und Arien</i> per soprano e grande orchestra	S; 3 fl., 3 ob., 3 cl., saxA, 3 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, timp., perc., 2 a., pf., archi	Testo: da poesie di Ingelborg Bachmann Ed.: Schott 4586	35
1958	<i>Kammermusik 1958</i> per tenore, chitarra e 8 strumenti solisti	T; chit. (opp. a.); cl., cor., fg., 2 vl., vla, vcl., cb.	Testo: l'inno <i>In lieblicher Bläue</i> di Friedrich Hölderlin Ed.: Schott 4599 <i>V. Drei Fragmente nach Hölderlin (mjra), Drei Tautos (§ 9, 1958), Quattro Fancies (§ 9, 1963)</i> Ed.: Schott 4886 Da <i>Kammermusik 1958</i> (v. supra)	15
1963	<i>Drei Fragmente nach Hölderlin</i> per voce e chitarra  <i>Ariosi per Soprano, Violino e Orchestra</i> ( <i>Qual rugiada-Compianto- Maraviglioso fior del vostro mare-Estro-Deh, vien, morte soave</i> )	3 fl., 3 ob., 3 cl., 3 fg., 4 cor., 3 tr., 2 trb., tuba, timp., perc., 2 a., pf., archi	Testo: poesie di Torquato Tasso Ed.: Schott 5037 (Anche nella vers. per S, vl. e pf. 4 mani, Ed.: Schott 5454)	

1968	<i>Being Beautrons</i> , cantata per soprano e strumenti	S coloratura, a., 4 vcl.	Testo: omonima poesia tratta da <i>Les Illuminations</i> di Arthur Rimbaud Ed.: Schott 5035	20, 37
1968	<i>Versuch über Schweine</i> per voce recitante e orchestra da camera	v. rec. (Bar); 2 fl., 2 ob., 2 cl., 2 fg., cor., 2 tr., trb., tuba, timp., perc., org. elettr., chit. elettr., 12 vl., 4 vcl., 4 vcl., 2 cb.	Testo: da una poesia di Gaston Salvatore Ed.: Schott 6310	24, 37
1969-70	<i>El Cimarrón</i> , récital per 4 musicisti	cantante, flautista, chitarrista e percussionista	Testo: dal libro <i>El Cimarrón</i> . Biografia dello schiavo evaso Esteban Montejo, di Miguel Barnó, tradotto ed adattato per la musica da Hans Magnus Enzensberger Ed.: Schott 6327 <i>Memorias de "El Cimarrón"</i> (v. § 9, 1970)	29
1973	<i>Voices (Simmen)</i> , raccolta di <i>Lieder</i> (22) per 2 voci e gruppi strumentali	fl., ott., flauti a becco ed esotici, cl. picc., cl., cl. B, cor. di bassetto, fg., cfg., cor., tr., trb., tuba, timp., perc., mand., chit., chit. elettr., banjo, cel., fisarm., pf., org. Hammond, armonica a bocca, ocarina, bicchieri, scacciapensieri, fischietti, radio a transistor	Testo: Heberto Padilla, Ho Chi Minh, Bertolt Brecht, Victor Hernandez Cruz, Calvin C. Hernton, Erich Friedl, Gino de Santis, Mario Tobino, Heinrich Heine, Giuseppe Ungaretti, Hans Magnus Enzensberger, Miguel Barnó, Walton Smith, Richard W. Thomas, Dudley Randall, F. C. Delius, Michaelis Katsaros Ed.: Schott 6344	12, 38
1975	<i>Kindermund</i> <i>Heb doch die Stimme an</i>			



## Segue § 8. COMPOSIZIONI PER VOCE (VOCI) SOLISTA E ORCHESTRA (O STRUMENTI)

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1979	<i>El Rey de Harlem. Imaginâres Theater I.</i> per una voce e piccolo insieme strumentale	v. (mS); cl. (cl. picc. e B, sax S e Bar, maracas), tr., trb. T (picc. piatti), timp., perc., chit. elettr. (banjo, chit. B elettr.), cel., harm. e pf., vla (crotali e sistro), vcl. (crotali, maracas, tantam)	Testo: Federico García-Lorca <i>V. Le Miracle de la Rose. Imaginâres Theater II</i> , § 6, 1981	
1983	<i>Oedipus der Tyrann</i> <i>Drei Lieder (Three Auden Songs)</i> (I. <i>In Memoriam Lucina A.K.</i> ; II. <i>Rimbaud</i> ; III. <i>Lay your sleeping head, my love</i> )	T, pf.	Testo: poesie di W. H. Auden Ed.: Schott 7181	

## § 9. MUSICA DA CAMERA E PER STRUMENTO SOLO

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1946	<i>Sonate für Violine und Klavier</i> (I. <i>Prélude</i> ; II. <i>Nocturne</i> ; III. <i>Intermezzo</i> ; IV. <i>Finale</i> )		Ed.: Schott 3859	
1947	<i>Sonatine für Flöte und Klavier</i> <i>Erstes Streichquartett</i> (I. Allegro molto; II. Andantino; III. Lento, ma non troppo; IV. Presto)		Ed.: Il Flauto Traverso FTR 90 Ed.: Schott 5503	5 49

1948	<i>Kammersonate</i>	pf., vl., vcl.	Ed.: Schott 5382 Revisione nel 1963	33, 34
1949	<i>Serenade für Violoncello solo</i>		Ed.: Schott 4330 Vers. per cb. (a cura di L. Drew) Ed.: Schott 6978	9, 47
1952	<i>Variationen für Klavier op. 13</i> <i>Zweites Streichquartett</i> <i>Quintett</i>	fl., ob., cl., cor., fg.	Ed.: Schott 4046 Ed.: Schott 4410 Ed.: Schott 4414	1, 52 49 3
1953-56	<i>Concerto per il Marigny per</i> <i>pianoforte e 7 strumenti</i>	pf.; cl., cl. B, cor., tr., trb., vla, vcl.	Dedicato a Pierre Boulez	46
1958	<i>Drei Tentos</i>	chit.	Da <i>Kammermusik</i> 1958 (v. § 8) Arrangiamento di Julian Bream Ed.: Schott 4886	32, 42
1959	<i>Sonata per Pianoforte</i>		Ed.: Schott 5084	1, 52
1961	<i>Six Absences pour le Clavecin</i>		Ed.: Schott 5380	41
1963	<i>Lucy Escott Variations</i> <i>Adagio für acht Instrumente</i>	pf. opp. cemb. cl., cor., fg., 2 vl., vle, vcl., cb.	Ed.: Schott 5453 Utilizzato per <i>Quattro Fantasie</i> (v. <i>infra</i> )	41, 52
	<i>Quattro fantasie, Oktettstätze</i>	cl., cor., fg., 2 vl., vla, vcl., cb.	Da <i>Kammermusik</i> 1958 (v. § 8) e <i>Adagio</i> (v. <i>supra</i> ) Ed.: Schott 6081	
1964	<i>Divertimenti für zwei Klaviere</i>		Ed.: Schott 5444	
1966	<i>Der junge Törless, fantasia per</i> <i>sestetto d'archi</i>	3 vl., 2 vle, vcl.	Da <i>Fantasia für Streicher</i> (v. § 5, 1966) Ed.: Schott 5514	

## Segue § 9. MUSICA DA CAMERA E PER STRUMENTO SOLO

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1970	<i>Memorias de "El Cimarrón"</i>	chit.	Liberamente tratto da <i>El Cimarrón</i> da Leo Brouwer (v. § 8, 1969-70) Ed.: Schott 6485	
1971	<i>Fragmente aus einer Show</i>	cor., 2 tr., trb., tubaT	Da <i>Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer</i> (v. § 1, 1971) Ed.: Schott 6482	
	<i>Prison Song</i>	perc. e nastro magn.	Testo: Ho Chi Minh Ed.: Schott 6947	13
1974	<i>Carillon, Récitatif, Masque</i> , trio	mand., chit., a.	Ed.: Schott 6470	2
1975-76	" <i>Royal Winter Music</i> .", <i>Sonata on Shakespearean Characters</i>	chit.	Ed.: Schott 6666 (GA 467) (v. <i>infra</i> , 1979)	40, 51
	<i>Drittes Streichquartett</i>		Ed.: Schott 6673	49
1976	<i>Viertes Streichquartett</i>		Ed.: Schott 6678	49
	<i>Sonatina</i>	tr. sola		8
	<i>Amicizia</i> , quintetto	cl., trb., vcl., pf. e perc.	Ed.: Schott 6712	
1976-77	<i>Sonata per Violino solo</i> (I. Tirsi; II. Mopso; III. Aristeo)		Ed.: Schott 6725	7
1977	<i>Fünftes Streichquartett</i>			
	<i>L'Autunno</i> , musica per 5 suonatori di strumenti a fiato (I. Moderato; II. Allegretto; III. Allegramente-malinconia-allegretto; IV. Vivace; V. <i>Quia respexit humilitate ancillae suae</i> )	fl. (e ott., fl.A), ob. (e ob. d'amore), cl. (e cl. picc. e B), cor. ( <i>ad lib.</i> tuba wagneriana), fg. (e cfr.)	Ed.: Schott 6715 Ed.: Schott 6785	49 6



1978	Il Vitalino raddoppiato	vl.	Vers. per vl. solo dell'omonima comp., a cura di G. Kremer (v. § 6, 1977) Ed.: Schott 6924 Ed.: Schott 6914	50
1979	S. Biagio 9 agosto ore 12.07. Ricordo per un contrabbasso solo Five Scenes from the Snow country "Royal Winter Music", Second Sonata in Shakespearean Characters Sonata per viola e pianoforte Etude philharmonique	cb. marimba	Ed.: Schott BAT 39  Ed.: Schott GA 473 (v. <i>supra</i> , 1975-76)	40, 51
	Sonatina tratta dall'opera "Pollicino" Toccata senza Fuga	vl., pf. org.	Ed.: Schott 6859 Revisione G. Kremer Ed.: Schott 6948 V. § 1, 1975-80 Ed.: Schott 6958  Da <i>Cyphens</i> (v. § 3, 1978) Revisione Arton Zapf Ed.: Schott 6889	6
1980	Charakterstücke aus dem "Don Quixote" nach Paisiello	2 chit.	V. § 10, 1976 Vers. per 2 chit. di F. Zehm; Rev. chitarristica di D. Kreidler Ed.: Schott GA 484	
	Drei Märchenbilder aus "Pollicino"	chit.	V. § 1, 1975-80 Vers. per chit. di R. Evers Ed.: Schott GA 480	
	Sechs Stücke für junge Pianisten (I. Ballade; II. Allegro con grazia; III. Allegro barbaro; IV. Allegro mostruoso; V. Margaretenwäizer)	pf.	Ed.: Schott 6959	

## Segue § 9. MUSICA DA CAMERA E PER STRUMENTO SOLO

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1980	<i>Suite aus dem "Don Quixote"</i> <i>nach Paisiello</i>	fl., chit.	V. § 1, 1976 Vers. per fl. e chit. di F. Zehm Ed.: GA 485	
1981	<i>Cherubino. 3 Miniaturen für Klavier</i>		Ed.: Schott 7032	52
1982	<i>Euridice. Frammenti per il clavicembalo</i> <i>Canzona für sieben Instrumente</i> <i>Sonata per otto ottoni</i>	ob., 3 vie, vcl., pf., a.	Ed.: Schott 6906 Dal balletto <i>Orpheus</i> (§ 3, 1978)	
1983	<i>Capriccio</i>	vcl.	Ed.: Schott 7279	
1984	<i>Une petite phrase</i>	pf.	Dalla musica per il film <i>Un Amour de Swann</i> (v. § 4, 1984) Ed.: Schott 7293	
	<i>Sonate für sechs Spieler</i>	fl. (anche fl. A e 2 sistra), cl. (anche cl. B, cl. ob. <i>ad lib.</i> , campanelli), vl. (anche vla e campanelli), vcl. (anche campanelli), perc., pf. (anche campanelli)	Dalla musica per il film <i>L'Amour à mort</i> (v. § 4, 1984) Ed.: Schott 7409	
1984-85	<i>Selbst- und Zweigespräche</i> , trio per viola, chitarra e organo piccolo	vla, chit. e org. picc. (opp. altro strum. a tastiera)		

## § 10. ARRANGIAMENTI, REVISIONI, TRASCRIZIONI

Anno	Titolo	Organico	Note	Disc.
1951	<i>Die schlafende Prinzessin</i> , balletto in un atto e 4 quadri da musica di P. I. Cajkovskij	fl., ob., cl., ig., cor., tr., trb., timp., perc. (2 esec.), cel. e pf., archi (solisti)	Soggetto: Hans Zehden I rappr.: Berlino, 5.6.1954	
1976	<i>Don Chisciotte della Mancia</i> , opera comica in 2 atti di G. B. Lorenzi e G. Paisiello	4 S, 2 T, 2 Bar orch.: 2 ott., 2 cl. picc., 2 cl., sax S, saxA, saxT, 4 cor., cor T, 2 tr., 2 trb., tuba, tubaB, perc. orch. da camera: fl. (ott., <i>ad lib.</i> fl.A), ob. (cor. ingl.), fg. (cfg.), timp., perc., chit., mand., pf., archi (vl., vla, vcl., cb.)	Nuova vers. di Giuseppe Di Léva e H. W. Henze I rappr.: Montepulciano, 1.8.1976 V. <i>Abenteuer</i> (§ 5, 1983), <i>Charakterstücke</i> (§ 9, 1980), <i>Suite</i> (§ 9, 1980)	
	<i>Jephthé</i> , oratorio di G. Carissimi	3 S, A, T, 2 B; coro misto a 6 vv. orch.: fl. (ott.), fl. II, fl. III (fl.A e ott.), fl. IV (fl.B), perc., a., chit., mand., bano	Nuova realizzazione di H. W. Henze	
(1976)	<i>Fünf Gedichte für eine Frauenstimme</i> ( <i>Wesendonk-Lieder</i> ) di R. Wagner, per voce e pianoforte	A; orch. da cam.	Orchestrazione di H. W. Henze Ed.: Schott 7230	
1981	<i>Il Ritorno d'Ulisse in Patria</i> , dramma in musica di G. Badoaro e C. Monteverdi	fl., a., 4 vl., 2 vle, 2 vcl., cb. (opp. fl., a., 2 vl. soli, vla sola, vcl. solo, orch. d'archi)	Libera ricostruzione di H. W. Henze Ed.: Schott 7367 (c./pf.) I rappr.: Salisburgo, 16.8.1985	
1982	<i>I Sentimenti di Carl Philipp Emanuel Bach</i> , trascrizione per flauto, arpa e archi della <i>Clavier-Fantasia mit Begleitung einer Violine</i> (Wq 80, 1787) di C. Ph. E. Bach			



## Nota bibliografica

La prima sezione della seguente bibliografia comprende gli scritti di Hans Werner Henze: la testimonianza della sua cospicua attività letteraria è affidata alle raccolte di saggi che, in molti casi, riuniscono testi in origine apparsi in circostanze occasionali (riviste, programmi di sala, ecc.), ai "diari di lavoro" dedicati in particolare ad alcune opere, ed ai due volumi relativi a problemi di estetica musicale, comprendenti scritti di vari autori.

La seconda sezione, sempre disposta in ordine cronologico, contiene la monografia ed alcuni dei principali saggi ed articoli dedicati ad Henze ed alla sua musica; sono tendenzialmente esclusi dall'elenco i contributi contenuti in pubblicazioni di carattere generale (storie della musica, enciclopedie e dizionari musicali, repertori di musica contemporanea), la cui attinenza con la materia sia scontata.

### A. Scritti di Hans Werner Henze

*Undine. Tagebuch eines Ballets*, prefazione di Alfred Andersch, München, R. Piper & Co. 1959.

*Essays*, Mainz, B. Schott's Söhne 1964.

[In collaborazione con ENZENSBERGER Hans Magnus] *El Cimarrón. Ein Werkbericht*, a cura di Claus H. HENNEBERG, Mainz, B. Schott's Söhne 1971.

*Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1975*, a cura di Jens Brockmeier, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1976.

*Neue Aspekte der musikalischen Ästhetik*, [2 voll. a cura di H. W. H.], I: *Zwischen den Kulturen*; II: *Die Zeichen*, Frankfurt a.M., Fischer 1979 e 1981.

*Schriften und Gespräche 1955-1979*, Berlin (DDR), Henschelverlag 1981.

*Musik and Politics. Collected Writings 1953-81*, traduzione inglese di Peter Labanyi, London, Faber and Faber 1982.

*Tanz und Musik. Das Ballett und die Künste*, Köln, Ballett-Bühnen-Verlag 1982.

*Die englische Katze. Ein Arbeitstagebuch 1978-1982*, Frankfurt a.M., Fischer Verlag 1983.

*Musik und Politik. Schriften und Gespräche 1955-1984*, edizione ampliata, München, Deutscher Taschenbuch Verlag 1984.

### B. Saggi e articoli su Hans Werner Henze

DRIESCH KURT, *Deutsche Komponisten unserer Zeit*, in «Neue Musikzeitschrift», IV (1950), pp. 245-49.

KUNTZ Edwin, *Hans Werner Henze*, in «Melos», XVII (1950), pp. 341-43.

WÖRNER Karl H., *Hans Werner Henze*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXII (1951), pp. 240-44.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Quattro nuovi compositori tedeschi*, in «La Rassegna Musicale», XXIII (1953), pp. 210-24.

BARUCH Gert-Wolfgang, *Hans Werner Henze am Tyrrhenischen Meer. Südtalienischer Dialog*, in «Melos», XXIII (1956), pp. 70-73.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Hans Werner Henze. Portrait eines Komponisten*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXVIII (1957), pp. 491-92.

PAULI Hansjörg, *Hans Werner Henzes "Undine"*, in «Schweizerische Monatshefte», XXXVIII (1958-59), pp. 1053-56.

STEPHAN Rudolf, *Hans Werner Henze*, in «Die Reihe», IV (1958), pp. 32-37.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Schöpfer der neuen Musik. Portraits und Studien*, Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag 1958, pp. 290-301.

PAULI Hansjörg, *Hans Werner Henze's Italian Music*, in «The Score», XXV (1959), pp. 26 e segg.

Id., *Hans Werner Henze*, in «Musica», XIII (1959), pp. 761-67.

«Melos», XXVII (1960); contiene: HENZE Hans Werner, *Meine neue Oper [Der Prinz von Homburg]*, pp. 133-35; BACHMANN Ingeborg, *Entstehung eines Librettos*, pp. 136-37; MOTTE Dieter de la, *Marginalien zur Homburg-Partitur*, pp. 130-40; NESTLER Gerhard, *Das Bläserquintett von Hans Werner Henze*, pp. 141-42.

MOTTE Dieter de la, *Hans Werner Henze - Der Prinz von Homburg. Ein Versuch über die Komposition und den Komponisten*, Mainz, B. Schott's Söhne 1960.

HÄUSLER Josef, *Hans Werner Henze. Versuch eines Porträts*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXXII (1961), pp. 175-78.

MOTTE Dieter de la, «*Elegie für junge Liebende*», in «Melos», XXVIII (1961), pp. 152-55.

STOVEROCK D., *Fünf neapolitanische Lieder*, in E. Kraus (a cura di), *Musik und Bildung in unserer Zeit*, Mainz 1961, pp. 176-86.

D'AMICO Fedele, «*Elegia per giovani amanti*» di Henze, in «La Rassegna Musicale», XXXII (1962), pp. 290-95.

«Melos», XXXII (1965), contiene: DIBELIUS Ulrich, *Henze ästhetisches Selbstpor-*

trait, pp. 69-74; HENZE Hans Werner, *In einem einzigen Satz*, p. 74; SELLNER Gustav Rudolf, *Die Geburtsstunde des "Jungen Lord"*, pp. 75-77; SERPA Franco, *Eine musikalische Komödie in unserer Zeit*, pp. 78-81; WALTER Eugene, *Villa Paradox*, pp. 82-85; PAULI Hansjörg, *Travestimento. Marginalien zu Henzes Oeuvre*, pp. 85-87.

«Österreichische Musikzeitschrift», XXI (1966), contiene: HENZE Hans Werner, *Meine Musik auf dem Theater*, pp. 369-73; AUDEN Wystan Hugh-KALLMAN Chester, *Euripides wieder aktuell*, pp. 374-78; SELLNER Gustav Rudolf, *Zur Uraufführung der "Bassariden" von Hans Werner Henze*, pp. 379-80; SANJUST Filippo, *Mein Bühnenbild zu Hans Werner Henzes "Die Bassariden"*, pp. 380-82.

HELM Everett, *Hans Werner Henze's "The Bassarids"*, in «The Musical Quarterly», LXIII (1967), pp. 408-15.

PINZAUTI Leonardo, *A colloquio con Hans Werner Henze*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», I (1967), pp. 359-66; poi in ID., *Musicisti d'oggi. Venti colloqui*, Torino, ERI 1978.

GEITEL Klaus, *Hans Werner Henze*, Berlin, Rembrandt-Verlag 1968.

BORRIS Siegfried, *Hans Werner Henze: "Musen Siziliens" und "Moralitäten"*, in «Musik und Bildung», VI (1969), pp. 282-85.

GEITEL Klaus, *Skandal im Konzertsaal. Hans Werner Henzes Oratorium "Das Floss der Medusa"*, in «Neue Zeitschrift für Musik», CXXX (1969), pp. 57-59.

PORTER Andrew, *Henze's "Young Lord"*, in «Musical Times», CX (1969), pp. 1028-31.

SCHNABEL Ernst, *Das Floss der Medusa. Text zum Oratorium von Hans Werner Henzes. Zum Untergang einer Uraufführung-Post-scriptum*, München, R. Piper-Verlag 1969.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Hans Werner Henze - Sein Werk und sein Aufstieg in der heutigen Musik*, in «Universitas», XXIV (1969), pp. 1031-38.

SYMONS David John, *Hans Werner Henze. The emergence of a style*, in «Studies in Music», III (1969), pp. 35-52.

BECKER Wolfgang, *La "Zattera" di Henze*, in «Nuova Rivista Musicale Italiana», IV (1970), pp. 488-92.

HEYWORTH Peter, *Henze and the Revolution*, in «Music and Musicians», XIX (1970), pp. 36 e segg.

MATTEWS David, *Henze's "El Cimarrón"*, in «Tempo», XCIV (1970), pp. 24-26.

PAULI Hansjörg, *Für wen komponieren Sie eigentlich?*, Frankfurt a.M., Fischer-Verlag 1971.

STÜRZBECKER Ursula, *Werkstattgespräche mit Komponisten*, Köln, Musikverlage Hans Gerig 1971.

JUNGHEINRICH Hans-Klaus, *Vier Stunden auf Henzes neuem Weg. Ein Interview*, in «Melos», XXXIX (1972), pp. 207-13.

STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, *Hans Werner Henze und die Musik unseres Zeit*, in «Universitas», XXVII (1972), pp. 125-32.

BERGER Gregor, *Henzes zweites Klavierkonzert*, in «Melos», XL (1973), pp. 33-40.

VOGT Hans, *"Being Beauteous" von Hans Werner Henze*, in «Melos», XL (1973), pp. 359-65.



BURDE Wolfgang, *Tradition und Revolution in Henzes musikalischem Theater*, in «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», II (1976), pp. 271-75.

SCHMIDT Christian Martin, *Über die Unwichtigkeit der Konstruktion. Anmerkungen zu Hans Werner Henzes 6. Symphonie*, in «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», II (1976), pp. 275-80.

JUNGHEINRICH Hans-Klaus/LOMBARDI Luca (a cura di), *Musik im Übergang. Von der bürgerlichen zur sozialistischen Musikkultur*, München, Dammitz 1977; contiene: JUNGHEINRICH Hans-Klaus, *Professionalität und Parteilichkeit. Tradition und Innovation in Hans Werner Henzes "We come to the River"*; KOCH Gerhard R., *Der Ruckgriff als Ausbruch. Hans Werner Henzes Lieder-Zyklus "Voices"*.

LEISNER David, *Tre vedute prospettiche dei "Drei Tentos" di Henze*, in «Il Fronimo», V (1977), pp. 19-23.

FLAMMER Ernst Helmuth, *Form und Gehalt, III. Eine Analyse von Hans Werner Henzes "Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer"*, in «Melos/Neue Zeitschrift für Musik», IV (1978), pp. 486-95.

KOCH Gerhard R., *Auf der Suche nach der Wirklichkeit. Der Weg Hans Werner Henzes*, in «Österreichische Musikzeitschrift», XXXIII (1978), pp. 199-203.

«Musik und Bildung», X (1978), contiene: BORRIS Siegfried, *Hans Werner Henze. Ein esoterischer Lyriker auf Revolutionskurs*, pp. 77-87; ID., *Bibliographie Hans Werner Henzes. Eigene Schriften, Bibliographie, Discographie*, pp. 111-4; FLAMMER Ernst Helmuth, *Hans Werner Henze: "Six absences". Strukturanalyse und Gegenüberstellung zur Jazzfassung von George Gruntz*, pp. 88-95; KLÜPPELHOLZ Werner, *Henzes "El Cimarrón". Eine didaktische Analyse für die Sekundarstufe II*, pp. 95-104; HEIMANN Walter, *Formen der Analyse sinfonischer Musik im Unterricht der Orientierungsstufe. Hans Werner Henzes Erste Sinfonie*, pp. 105-10.

RUTZ Hans, *Hans Werner Henzes Werk und seine Stellung in der Musikentwicklung heute*, in «Universitas», XXXIV (1979), pp. 143-49.

HEISTER Hans-Werner/STERN Dietrich (a cura di), *Musik 50er Jahre*, Berlin, Argument 1980; contiene: KOLLAND Hubert, *Die Schwierigkeit, ein bundesdeutscher Komponist zu sein. Neue Musik zwischen Isolierung und Engagement. Gespräch mit Hans Werner Henze*, pp. 50-77.

LINDEMANN Klaus, *Die Sehnsucht nach dem höchsten Ausdruck. Zu meiner filmischen Umsetzung von Henzes "Tristan" Romantik. Ein imaginärer Dialog*, in «Neue Zeitschrift für Musik», III (1980), pp. 218-20.

GRONEMAYER Gisela, *Zu Hans Werner Henzes "El Rey de Harlem"*, in «Österreichische Musikzeitschrift», XXXVI (1981), pp. 551-52.

VOSS Egon, *"Musica da Piazza" und "Musica da Camera" oder Lied und Kunstmusik. Zu Hans Werner Henzes "Fünf neapolitanischen Lieder"*, in «Melos», XLVII (1985), pp. 2-21.

## Nota discografica

Il seguente elenco di incisioni è disposto in ordine alfabetico di casa discografica (e numerico di sigla), ed è dunque integrato, per le necessità di consultazione, dal precedente *Catalogo delle opere*.

Per ogni incisione viene segnalato: il numero dei dischi (lp.) o *compact disc* (cd), quando diverso da uno; gli interpreti; se l'incisione comprenda opere di altri autori (Ø); il rinvio (→) ad altre incisioni del presente elenco che comprendano il medesimo brano eseguito dagli stessi interpreti.

Va inoltre segnalato che non tutte le incisioni elencate, al momento della stesura di questa nota, sono presenti nei cataloghi correnti delle case discografiche; sono quindi da considerare disponibili probabilmente solo i numeri: 6-15, 31-38, 40, 42-45 e 48-52.

1. Advance S-10 Ø  
*Variazioni op. 13; Sonata per pianoforte*  
Larry Austin, pf.
2. Bridge 2001 Ø  
*Carillon, Récitatif, Masque, per mandolino, chitarra e arpa*  
Trio Press-Starobin-Jolies
3. Candide 31016 Ø  
*Quintetto per flauto, oboe, clarinetto, corno e fagotto*  
Dorian Quintett
4. Candide 31061 Ø  
*Concerto n. 1 per violino e orchestra*  
Susanne Lautenbacher, vl.; Orchestra di Radio Luxembourg; Arthur Grüber, dir.
5. CBS 61133 Ø  
*Sonatina per flauto e pianoforte*  
Severino Gazzelloni, fl.; Margaret Kitchin, pf.
6. CIDA EDG 83002  
*Sonata per viola e pianoforte; L'autunno, musica per cinque suonatori di strumenti a fiato*  
Gert Knox, vla; Jan Latham-Koenig, pf. e dir.; The Koenig Ensemble

7. Connaisseur Musik (ed. Podium, 1) Ø  
*Sonata per violino solo*  
Jenny Abel, vl.
8. Crystal S-366 Ø  
*Sonatina per tromba sola*  
Thomas Stevens, tr.
9. Da Camera 93702 Ø  
*Serenata per violoncello solo*  
Werner Taube, vcl.
10. Decca HEAD 5  
*Concerto n. 2 per violino e orchestra; Compases para preguntas ensimismadas, per viola e 22 esecutori*  
Brenton Langbein, vl.; Hirofumi Fukai, vla; London Sinfonietta; Hans Werner Henze, dir.
11. Decca HEAD 14 Ø  
*Ragtimes and Habaneras, per banda*  
Grimethorpe Colliery Band; Elgar Howarth, dir.
12. Decca HEAD 19-20 (2 lp.)  
*Voices*  
Sarah Walker, mS; Paul Sperry, T; London Sinfonietta; Hans Werner Henze, dir.
13. Decca (L'Oiseau-Lyre) DSLO 1 Ø  
*Prison Song*  
Stomu Yamash'ta, perc.
14. Decca (L'Oiseau-Lyre) DSLO 4 (anche 6.42505 AW)  
*Des Kaisers Nachtigall; Labyrinth; Apollo et Hyacinthus; Wiegenlied der Mutter Gottes*  
Anna Reynolds, A; John Constable, clav.; Finchley Children's Music Group; London Sinfonietta; Hans Werner Henze, dir.
15. Decca (L'Oiseau-Lyre) DSLO 5  
*Kammermusik 1958; In memoriam: Die weisse Rose*  
Philip Langridge, T; London Sinfonietta; Hans Werner Henze, dir.
16. Deutsche Grammophon 18406  
*Fünf neapolitanische Lieder*  
Dietrich Fischer-Dieskau, Bar; Berliner Philharmoniker; Richard Kraus, dir.
17. Deutsche Grammophon 138876  
*Elegie für junge Liebende* (scene)  
Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hemsley, Loren Driscoll, Liane Dubin, Martha Mödl, Catherine Gayer, Hubert Hilton; elementi della RSO e della Deutschen Oper di Berlino; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 36)
18. Deutsche Grammophon 139203/4 (2 lp.)  
*Sinfonie n. 1 (vers. 1963), 2, 3, 4 e 5*  
Berliner Philharmoniker; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 30, 31)
19. Deutsche Grammophon 139257/8/9 (3 lp.)  
*Der junge Lord*  
(I esecuzione di Berlino): Barry McDaniel, Loren Driscoll, Vera Little, Manfred Röhl, Ivan Sardi, Ernst Krukowski, Helmut Krebs, Patricia Johnson,



- Ruth Hesse, Lisa Otto, Edith Mathis, Bella Jasper, Marina Türke, Donald Grobe, Günther Treptow, Fritz Hoppe; Coro e Orchestra della Deutschen Oper Berlin; Schöneberger Sängerknaben; Christoph von Dohnányi, dir.
20. Deutsche Grammophon 139373  
*Cantata della fiaba estrema; Whispers from Heavenly Death; Being Beauteous*  
Edda Moser, S; RIAS-Kammerchor; Strumentisti dell'Orchestra da camera della Filarmonica di Berlino; Hans Werner Henze, dir.
  21. Deutsche Grammophon 139374  
*Musen Siziliens; Moralitäten*  
Dresdner Kreutzchor; Joseph Rollino, Paul Sheftel, pf.; Strumentisti della Staatskapelle Dresden; Solisti del Dresdner Kreutzchor; Gewandhaus Orchester Leipzig; Hans Werner Henze, dir.
  22. Deutsche Grammophon 139382  
*Ode an den Westwind; Concerto n. 1 per violino*  
Siegfried Palm, vcl.; Wolfgang Schneiderhan, vl.; Orchestra sinfonica del Bayerisches Rundfunks München; Hans Werner Henze, dir.
  23. Deutsche Grammophon 139396  
*Doppio Concerto per oboe, arpa e archi; Fantasia per archi* (musica per il film *Der junge Törless*); *Sonata per archi*  
Heinz Holliger, ob.; Ursula Holliger, a.; Collegium Musicum Zürich; Paul Sacher, dir.  
(→ n. 30)
  24. Deutsche Grammophon 139456  
*Versuch über Schweine; Concerto per contrabbasso*  
Roy Hart, v. rec.; Philip Jones Brass Ensemble; Gary Karr, cb.; English Chamber Orchestra; Hans Werner Henze, dir.
  25. Deutsche Grammophon 2530056  
*Concerto n. 2 per pianoforte*  
Christoph Eschenbach, pf.; London Philharmonic Orchestra; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 30)
  26. Deutsche Grammophon 2530212  
*Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer*  
William Pearson, B; Giuseppe Agostini, org. Hammond; Stomu Yamash'ta, perc.; Fires of London; Günther Hampel Free Jazz Ensemble; Philip Jones Brass Ensemble; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 45)
  27. Deutsche Grammophon 2530261  
*Sinfonia n. 6 per 2 orchestre da camera*  
London Symphony Orchestra; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 30)
  28. Deutsche Grammophon 2530834  
*Tristan*  
Homero Francesch, pf.; Orchestra sinfonica della Radio di Colonia; Hans Werner Henze, dir.
  29. Deutsche Grammophon 2707050 (2 lp.)  
*El Cimarrón*  
William Pearson, Bar; Karlheinz Zöllner, fl.; Leo Brouwer, chit.; Stomu Yamash'ta, perc.; Hans Werner Henze, dir.

30. Deutsche Grammophon 2740150 (5 lp.)  
*Doppio Concerto per flauto, arpa e orchestra; Concerto n. 2 per pianoforte; Concerto per contrabbasso; Sinfonie n. 1 (vers. 1963), 2, 3, 4, 5 e 6*  
 Heinz Holliger, fl.; Ursula Holliger, a.; Christoph Eschenbach, pf.; Gary Karr, cb.; Berliner Philharmoniker; London Symphony Orchestra; London Philharmonic Orchestra; Collegium Musicum Zürich; Paul Sacher, Hans Werner Henze, dir.  
 (→ n. 18, 23, 25, 27, 31)
31. Deutsche Grammophon 410937-1GC2 (2 lp.)  
*Sinfonie n. 1 (vers. 1963), 2, 3, 4, 5 e 6*  
 Berliner Philharmoniker; Hans Werner Henze, dir.  
 (→ n. 30)
32. Fono Schalplatten Münster 53752 Ø  
*Drei Tentos per chitarra (da Kammermusik 1958)*  
 Reiner Stutz, chit.
33. Harmonia Mundi 0669 Ø  
*Kammersonate per pianoforte, violino e violoncello*  
 Trio Fontenay
34. Harmonia Mundi, Deutscher Musikrat 1004/06 (3 lp.) Ø  
 (Dokumentation zeitgenössischer Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 2, 1945-50)  
*Kammersonate; Sinfonia n. 1 (vers. 1963)*  
 Stuttgardter Klaviertrio; Orchestra sinfonica della Radio della Saar; Hans Werner Henze, dir.
35. Harmonia Mundi, Deutscher Musikrat 1010/12 (3 lp.) Ø  
 (Dokumentation zeitgenössischer Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 4, 1950-60)  
*Nachstücke und Arien*  
 Edda Moser, S; Orchestra sinfonica del WDR di Colonia; Cristoph von Dohnányi, dir.
36. Harmonia Mundi, Deutscher Musikrat 1016/18 (3 lp.) Ø  
 (Dokumentation zeitgenössischer Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 6, 1960-70)  
*Elegie für junge Liebende (estratto)*  
 Catherine Gayer, Martha Mödl, S; Loren Driscoll, T; Dietrich Fischer-Dieskau, Thomas Hemsely, Bar; Hubert Hiltner, v.; Orchestra della Deutschen Oper e RSO di Berlino; Hans Werner Henze, dir.  
 (→ n. 17)
37. Harmonia Mundi, Deutscher Musikrat 1019/21 (3 lp.) Ø  
 (Dokumentation zeitgenössischer Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 7, 1960-70)  
*Being Beateous; Versuch über Schweine*  
 Edda Moser, S; Roy Hart, v. rec.; Strumentisti dell'Orchestra da camera della Filarmonica di Berlino; English Chamber Orchestra; Philip Jones Brass Ensemble; Hans Werner Henze, dir.
38. Harmonia Mundi, Deutscher Musikrat 1022/24 (3 lp.) Ø  
 (Dokumentation zeitgenössischer Musik in der Bundesrepublik Deutschland, 8, 1970-80)  
*Voices (n. 8, 11, 13, 14, 17, 18, 20)*  
 Hanna Schwarz, A; Paul Sperry, T; London Sinfonietta; David Atherton, dir.

39. Louisville 643 Ø  
*Hochzeitsmusik aus Undine*  
Louisville Orchestra; Robert Whitney, dir.
40. Musikproduktion Dabringhaus und Grimm G. 1110  
*Royal Winter Music, I e II*  
Reinbert Evers, chit.
41. Philips P 48111 Ø  
*Six absences; Lucy Escott Variations*  
Antoinette Vischer, clav.
42. RCA LSC 2964-B (anche SB 6723)  
*Drei Tentos per chitarra* (da *Kammermusik 1958*)  
Julian Bream, chit.
43. Schwann 1611 (anche in cd 11611) Ø  
*Telemanniana*  
RSO Berlin; Gerd Albrecht, dir.
44. Schwann HL00211 (5 lp.) Ø  
*Ballade vom Verrat* (n. 8 da *Das Floss der Medusa*)  
Edda Moser, S; Dietrich Fischer-Dieskau, Bar
45. Schwann HL00213 (5 lp.) Ø  
*Der langwierige Weg in die Wohnung der Natascha Ungeheuer* (estratto)  
William Pearson, B; Giuseppe Agostini, org. Hammond; Stomu Yamash'ta, perc.; Fires of London; Günther Hampel Free Jazz Ensemble; Philip Jones Brass Ensemble; Hans Werner Henze, dir.  
(→ n. 26)
46. Vega C30A65 Ø  
*Concerto per il Marigny*  
Yvonne Loriod, pf.; Orchestre des concerts du domaine musical; Rudolf Albert, dir.
47. Verseau 10024 Ø  
*Serenata per violoncello solo*  
P. Reneau, vcl.
48. Wergo 60023 Ø  
*Aufstand*  
Anna Barova, A; Vladimir Bauer, Bar; Ekkehard Schall, Hilmar Tate, v. rec.; Coro da camera e Orchestra sinfonica della Radio di Lipsia; Herbert Kegel, dir.
49. Wergo 60114/5 (2 lp.; anche in cd 60114-50)  
*Quartetti per archi n. 1, 2, 3, 4 e 5*  
Arditti Quartet
50. Wergo 60123 (anche in cd 60123-50)  
*Five Scenes from the Snow Country, per marimba*  
Hermann Gschwendtner; Hochschul-Percussion Trossingen
51. Wergo 60126 (anche in cd 60126-50)  
*Royal Winter Music, I e II*  
Dietmar Kres, chit.
52. Wergo (in preparazione)  
Variationen; Sonata; Lucy Escott Variations; Cherubino. Drei Miniaturen, per pianoforte  
Homero Francesch, pf.



## *Indice dei nomi*

- ADENAUER Konrad, 18, 75, 76, 145, 147  
 ADORNO Theodor Wiesengrund, 71, 72  
 ALGAROFF Youly, 241  
 ALLEGRO G., 133  
 ALLENDE GOSSENS Salvador, 43, 349  
 ALONSO Alicia, 240  
 ANDERSEN Hans Christian, 234  
 APOLLINAIRE Guillaume, 158  
 ASHTON Frederick, 14, 15, 29, 30, 240, 242, 243, 246, 248, 250, 251  
 AUDEN Wystan Hugh, 24, 25, 30, 33, 34, 35, 38, 46, 47, 49, 82, 91, 94, 107, 108, 109, 110, 141, 146, 151, 171, 172, 173, 174, 175, 183, 184, 185, 202, 248, 346, 349, 358  
 AUSTEN Jane, 193
- BABILÉE Jean (nome d'arte di Jean Guttman), 29, 240, 248, 249  
 BACH Carl Philipp Emanuel, 215, 350  
 BACH Johann Sebastian, 7, 11, 42, 51, 87, 133, 153, 250, 262, 378, 386, 387, 388, 389, 390, 391  
 BACHMANN Claus-Henning, 268  
 BACHMANN Ingeborg, 18, 31, 33, 34, 49, 50, 75, 106, 107, 108, 109, 110, 141, 145, 146, 176, 177, 178, 185, 246, 248, 257, 258, 264, 292, 310, 313, 314, 346, 349, 354, 356, 357, 364  
 BACON Francis, 54, 55  
 BALANCHINE George (pseud. di Georgij Melitonovič Balančivadse), 240, 242
- BARAN P. A., 334  
 BARBI Stefano, 119  
 BARNET Miguel, 45, 109, 111, 276, 292, 310  
 BARRAULT Jean-Louis, 244  
 BARTLETT Ken, 240  
 BARTÓK Béla, 70, 318, 319, 339  
 BATISTA Y ZALDIVAR Fulgencio, 293  
 BAUDELAIRE Charles, 106, 365  
 BAUDRILLARD Jean, 308, 313, 333  
 BAUMGART H., 292  
 BECK Julian, 48  
 BEETHOVEN Ludwig van, 5, 9, 11, 13, 42, 51, 126, 273  
 BELLINI Vincenzo, 23, 61, 108, 157, 160, 178  
 BENN Gottfried, 96, 100, 101  
 BENVENISTE Émile, 272, 291  
 BÉRARD Christian, 240  
 BERG Alban, 12, 16, 70, 106, 142  
 BERGER Gregor, 343, 345, 352  
 BERIO Luciano, 106, 309, 318  
 BERLIOZ Louis-Hector, 257, 349  
 BERNSTEIN Leonard, 240, 264, 288  
 BIRTWISTLE Harrison, 49  
 BLACHER Boris, 145, 241, 242, 245, 355  
 BLAKE William, 201  
 BLANCO Juan, 40  
 BLOCH Ernst, 39, 268  
 BOITO Arrigo, 180  
 BOLL Heinrich, 18  
 BOND Edward, 46, 47, 48, 49, 57, 58, 61, 110, 111, 141, 144, 148, 202, 203, 204, 210, 216, 224, 229, 230, 231, 248, 252, 253, 355, 356  
 BORIES VON, baronessa, 5

- BORIO Gianmario, 352  
 BOSE Hans Jurgén von, 28, 62, 334  
 BOTTESINI Giovanni, 131  
 BOULEZ Pierre, 13, 20, 31, 32, 72, 106, 341  
 BRACHT Roland, 225  
 BRAHMS Johannes, 13, 347  
 BRASSAI (pseud. di Gyula Halaz), 240  
 BRAUEL H., 115  
 BREAM Julian, 121, 133, 137  
 BRECHT Bertolt, 7, 16, 44, 47, 80, 106, 111, 155, 158, 163, 166, 310, 328, 354, 365  
 BRITTEN Benjamin, 12, 25, 30, 250, 305  
 BROUWER Leo, 40, 291, 293  
 BRUNO Giordano, 37, 109, 175, 185, 346, 356, 357, 359  
 BÜRGER Peter, 308, 332  
 BUXTEHUDE Dietrich, 234  
 BYRD William, 127, 304  
 BYRON George Gordon, 168  
  
 CAGE John, 71  
 ČAJKOVSKIJ Pëtr Il'ič, 246  
 CALIGOLA Gaio Giulio Cesare, 94  
 CALLAS Maria (nome d'arte di Maria Anna Kalogeropoulos), 28  
 CANETTI Elias, 35  
 CAPITINI Sergio, 114  
 CAPUANO Lucia, 23  
 CARBALLO Marisol, 136  
 CARDEW Cornelius, 101  
 CARISSIMI Giacomo, 98, 102, 356  
 CARNÉ Marcel, 244  
 CARPITELLA Mario, 166  
 CARRIÈRE Mathieu, 119, 131  
 CARTER James Earl, 329  
 CASTRO Ruz Fidel, 293  
 CATULLO Gaio Valerio, 152  
 CERRITO Fanny (Francesca), 238  
 CERVANTES SAAVEDRA Miguel de, 15, 120, 143  
 CHAILLY Riccardo, 124, 131  
 CHAPLIN Charles (Charlie) Spencer, 288  
 CHIARINI Paolo, 158  
 CHOPIN Fryderyk, 50, 347  
 COCTEAU Jean, 240  
 COLAJANNI Francesco, 117, 124, 126  
 CORELLI Arcangelo, 11, 378  
 COURTÈS J., 292  
 CRAFT Robert, 27  
 CRAMER Heinz von, 22, 109, 154, 155, 156, 157  
 CRANKO John, 30, 250, 252, 349  
 CREMONESE A., 333  
 CRISOLINI MALATESTA Giuseppe, 124, 131  
 CRUZ Victor Hernandez, 329  
 CZINNER Paul, 251  
  
 DALCROZE Emile-Jacques, 238  
 DALLAPICCOLA Luigi, 311  
 D'AMICO Fedele, 97, 141  
 DA PONTE Lorenzo, 170, 171, 180  
 DAVID Ferdinand, 350  
 DAVIES Peter Maxwell, 62, 115, 121, 123, 126  
 DELIUS Frederick, 111  
 DEMENÉY Paul, 334  
 DE NOBILI Lila, 4, 251  
 DE SABATA Victor, 92  
 DÉSORMIÈRE Roger, 12  
 DESSAU Paul, 16, 80, 132, 212, 233, 276, 328, 355  
 DIABELLI Anton, 219, 231  
 DIAGHILEV Serge de, 249, 383  
 DIAPY C., 131  
 DICKENS Charles, 167  
 DI GIURO Vittorio, 377  
 DI LEVA Giuseppe, 120, 133  
 DÖBLIN Alfred, 7  
 DOHNÁNYI Christoph von, 176  
 DOLL Hans Peter, 252  
 DONIZETTI Gaetano, 23, 108, 160, 226  
 DOSTOËVSKIJ Feodor Mikhajlovič, 107, 144, 246  
 DOWLAND John, 348  
 DUNCAN Isadora, 238, 240  
 DUTSCHKE Rudi, 39, 44, 76, 323, 325  
 DVOŘÁK Antonín, 5  
  
 EDUARDOVA Eugénia, 241  
 EGK Werner, 145, 242, 244  
 EINEM Gottfried von, 241  
 EISLER Hanns, 80, 81, 85, 101, 276, 328, 358  
 ELIOT Thomas Stearns, 377  
 ENSSLIN Gudrun, 76, 104  
 ENZENSBERGER Hans Magnus, 36, 39, 44, 45, 46, 76, 109, 111, 276, 292, 310, 328, 346, 347, 348  
 ERBSE Heimo, 145  
 ESCHILO, 184  
 ESOP, 356, 358  
 EURIPIDE, 34, 35, 146, 183, 184, 190  
 EVANS Alan, 352

- FALTIN P., 291  
 FATINI Antonio, 132  
 FELSENSTEIN Walter, 144  
 FELTRINELLI, casa editrice, 177  
 FERRERO Lorenzo, 121  
 FINKE Martin, 221  
 FISCHER-DIESKAU Dietrich, 33, 35, 97, 333  
 FLAMMER E. H., 293  
 FONTEYN Margot, 14, 30, 240, 242, 243, 250, 251  
 FORSYTHE B., 127  
 FORTNER Wolfgang, 10, 11, 70, 145, 242, 312, 337  
 FORTYTHE William, 252  
 FOURNIER-FACIO Gastón, 52  
 FRANCK César, 15, 30  
 FREUD Sigmund, 67, 86  
 FRIEDL Erich, 111, 328, 334  
 FRYBA Hans, 131  
 FURNEAUX Mark, 123  
 FURTWÄNGLER Wilhelm, 92  
 FUX Johann Joseph, 11
- GARCÍA LORCA Federico, 52, 54, 106, 111, 145, 334, 365  
 GAROSI E., 133  
 GEITEL Klaus, 32, 74, 259, 312, 320, 332, 333, 338, 352  
 GELMETTI Vittorio, 131, 133  
 GENET Jean, 53, 54, 245, 349  
 GENZMER Harald, 262  
 GÉRICHAULT Théodore, 37  
 GILLES Bernard, 24  
 GINSBERG Allen, 325  
 GLUCK Christoph Willibald, 241  
 GÖDEL Kurt, 347, 348  
 GOETHE Johann Wolfgang von, 41, 95, 101, 355  
 GOZZI Carlo, 145, 154, 155  
 GRAHAM David, 135  
 GRAHN Lucile, 238  
 GRAMSCI Antonio, 125  
 GREIMAS J. Algiradas, 276, 292  
 GRISI Carlotta, 238  
 GROSSI Pasquale, 124, 131  
 GRÜNDGENS Gustav, 91  
 GSOWSKIJ Tatjana, 15, 16, 17, 30, 240, 241, 245, 246  
 GUEVARA DE LA SERNA Ernesto, detto Che, 36, 37, 356, 359
- HALFFTER Cristóbal, 133
- HAMPEL Günther, 44  
 HART Roy, 45, 325  
 HARTLAUB Felix, 156  
 HARTMANN Karl Amadeus, 257, 261, 268, 355  
 HASSLER Hans Leo, 208  
 HAUFF Wilhelm, 176, 177, 181  
 HAYDN Franz Joseph, 5, 215, 341, 357  
 HAYVORT, 23  
 HEBERT Karl, 29  
 HEGEL George Wilhelm Friedrich, 67, 71, 296  
 HEINE Heinrich, 96, 111, 160, 163, 328  
 HEISE Helga, 348  
 HEISTER H. W., 89  
 HENNEBER H., 293  
 HENZE Jürgen, 4, 48  
 HILDESHEIMER Wolfgang, 17, 144  
 HILPERT Heinz, 143, 244  
 HINDEMITH Paul, 11, 70, 143, 259, 262, 337, 358  
 HITLER Adolf, 5, 69, 196  
 HO CHI MINH (pseud. di Nguyen Tat Tan), 111, 329, 359  
 HÖLDERLIN Friedrich, 14, 31, 32, 36, 37, 61, 104, 106, 109, 185, 215, 364, 365  
 HOFMANNSTHAL Hugo von, 7, 168, 169, 180  
 HOLLIGER Heinz, 341  
 HOLLIGER Ursula, 341  
 HOLM Hanya (nome d'arte di Johanna Eckert), 238  
 HOLT Simon, 62  
 HONEGGER Arthur, 12  
 HOWARTH Elgar, 133  
 HÜING Albert, 5  
 HUTCHINGS Arthur, 336
- IBSEN Henrich, 169
- JAHN Thomas, 115, 119, 127, 128  
 JANÁČEK Leós, 143, 318  
 JOCKISCH Walter, 16, 17, 150, 151  
 JONES Le Roi, 325  
 JUNGHEINRICH Hans-Klaus, 141, 291
- KAFKA Franz, 27, 273  
 KAGEL Mauricio, 106, 109, 147, 293, 309  
 KALLMAN Chester, 24, 25, 30, 33, 34, 35, 82, 100, 107, 108, 109, 110, 141, 146, 172, 174, 184, 185



- KARAJAN Herbert von, 92  
 KATSAROS Michaelis, 328  
 KÄUTNER Helmut, 161  
 KAYE Nora (nome d'arte di Nora Koeff), 240  
 KELLER Gottfried, 262  
 KILLMAYER Wilhelm, 73, 145  
 KIRSOVA Hélèn, 240  
 KLEBE Giselher Wolfgang, 145  
 KLEE Paul, 245, 257  
 KLEIBER Erich, 92  
 KLEIST Heinrich von, 145, 149, 159, 160, 161, 162, 163, 164, 165, 166, 248, 346  
 KLÜPPELHOLZ W., 291  
 KNAPPERTSBUSCH Hans, 92  
 KOLISCH Rudolf, 31  
 KORN Peter Jona, 73  
 KRAUS E., 333  
 KREMER Gidon, 133  
 KŘENEK Ernst, 313, 314  
 KREUTZBERG Harald, 239  
 KRUSSEN Oliver, 62  
 KUNZE Stefan, 59  
  
 LABAN Rudolf von, 238  
 LACHENMANN Helmut, 323, 334, 350  
 LANGBEIN Brenton, 346, 352  
 LASSO Orlando di, 11  
 LATHAM-KOENIG Jan, 131, 135  
 LAUBER Joseph, 131  
 LEIBOWITZ René, 12, 13, 69, 70, 71, 294  
 LENZ Jakob, 16  
 LESSING Gotthold Ephraim, 96  
 LEVERKÜHN Adrian, 98  
 LIGETI György, 106, 109, 293, 309, 334  
 LINDEMANN Klaus, 349, 352  
 LISZT Franz, 15, 86  
 LOMBARDI Luca, 115, 135  
 LORENZI Giovanni Battista, 120  
 LÜCK Hartmut, 336, 337  
 LUIPART Marcel, 244  
 LUTHER Martin, 3  
  
 MADERNA Bruno, 20, 72  
 MAHLER Gustav, 35, 36, 37, 51, 55, 84, 99, 131, 211, 266, 267, 268, 313, 333  
 MAJER Carlo, 94  
 MAJO Giulio di, 247  
 MALIPIERO Gian Francesco, 318  
 MALLARMÉ Stéphan, 106, 275, 365  
 MALLE Louis, 137  
 MANN Thomas, 265  
  
 MARCEAU Marcel (pseud. di Marcel Mangel), 244  
 MARCUSE Herbert, 323, 329  
 MARIANI S., 133  
 MARLOWE Christopher, 47  
 MARTI José, 292  
 MARX Karl, 41, 67, 199  
 MASELLI Titina, 99  
 MASINI M., 133  
 MASSENET Jules, 150, 234  
 MASSINE Lorca, 251  
 MASSONI Ampelio, 114  
 MATJATIN, 240  
 MATTENKLOTT Gert, 262, 269  
 McLUHAN Herbert Marshall, 52  
 MEINHOF Ulrike Marie, 76  
 MELICHAR Aloys, 73  
 MENDELSSOHN-BARTHOLDY Felix, 38  
 MESSIAEN Olivier, 226  
 MEYERBEER Giacomo, 236  
 MILHAUD Darius, 260  
 MITROPOULOS Dimitri, 92  
 MNOUCHKINE Ariane, 48  
 MÖDL Martha, 33  
 MOLIÈRE (pseud. di Jean-Baptiste Poquelin), 170, 244  
 MONDRIAN Piet, 43  
 MONTEJO Esteban, 109, 114, 276, 280, 292, 293  
 MONTEVERDI Claudio, 11, 57, 59, 60, 61, 98, 102, 127, 128, 129, 148, 211  
 MORANTE Elsa, 97, 99, 109, 185, 354, 356, 357  
 MÖRIKE Eduard, 112  
 MORONI Fausto, 115  
 MORRIS Charles, 308, 332  
 MOZART Wolfgang Amadeus, 5, 13, 42, 51, 148, 170, 171, 211, 262  
 MÜNCHHAUSEN Karl Friederick Hieronymus, 347, 348  
  
 NABOKOV Vladimir, 26, 27  
 NAGEL P., 131  
 NERUDA Pablo (pseud. di Nefalí Ricardo Reyes Basoalto), 109, 272, 349  
 NEUMEIER John, 252, 253  
 NIETZSCHE Friedrich, 96, 187  
 NIKOLAIS Alvin, 238  
 NONO Luigi, 31, 72, 101, 106, 111, 293, 309, 383  
 NOWIKOFF Laurent, 240  
 NUREYEV Rudolf, 247

- OFFENBACH Jacques, 153  
ORFF Carl, 73, 145, 241
- PAISIELLO Giovanni, 58, 120, 127, 128, 132, 148  
PALESTRINA Giovanni Pierluigi da, 11  
PALUCCA Gret, 239  
PASOLINI Pier Paolo, 250, 391  
PASQUINI Carlo, 131  
PAVESE Cesare, 106, 365  
PEARSON William, 44, 291  
PERLINI Memè, 123, 124, 131  
PETIPA Marius, 246  
PETIT Roland, 245  
PHILIPPE Gérard, 163  
PICASSO Pablo, 43, 240  
PONNELLE Jean-Pierre, 12, 151  
PONNELLE Pierre, 12  
POULENC Francis, 234, 260  
PRAETORIUS Michael, 336  
PRÉVERT Jacques, 240, 244  
PRÉVOST Antoine-François, 150, 151  
PROPP Vladimir Jakovlevič, 274, 276  
PROUST Marcel, 302  
PUCCINI Giacomo, 150
- RANGOT Adalbert, 7  
RAVEL Maurice, 241  
REGER Max, 5, 11  
REICH Wolfgang, 350, 352  
RENNERT Günther, 144  
RESTAGNO Enzo, 135  
RICHTER Hans Werner, 18  
RIEDL Josef Anton, 121  
RIEMANN Hugo, 336  
RIHM Wolfgang, 40, 62  
RILEY Terry, 121  
RILKE Rainer Maria, 382  
RIMBAUD Jean-Arthur, 109, 185, 319, 320, 322, 333, 334, 346, 368  
ROBBINS Jerome, 240  
RODNEY-BENNET Richard, 73  
ROMANI Felice, 174  
RONCONI Luca, 48  
ROSLAND Hans, 31, 55  
ROSSINI Gioacchino, 123, 124, 128, 160  
RUFER Josef Leopold, 13  
RUSSO Ferdinando, 25  
RUSSO Margherita, 26
- SACHER Maja, 346  
SACHER Paul, 346  
SALVATORE Gaston, 39, 43, 44, 45, 49, 50, 76, 109, 147, 248, 310, 323, 324, 325, 334
- SAMARITANI P. L., 131  
SANJUST Filippo, 176  
SARTRE Jean-Paul, 349  
SATIE Erik, 358  
SCARPETTA G., 291  
SCHACHT, 9  
SCHERCHEN Hermann, 21, 29, 145, 247  
SCHEYLER Hans-Martin, 79  
SCHILLER Johann Christoph Friedrich, 101  
SCHLONDORFF Völker, 46, 119, 131, 137  
SCHLUMPF M., 131  
SCHMIDT-ISSERSTEDT Hans, 15  
SCHNABEL Ernst, 43, 79, 359, 360  
SCHNEBEL Dieter, 106, 147, 292, 309, 332  
SCHNEIDER Peter, 39  
SCHNURRE Wolfdietrich, 18  
SCHOENBERG Arnold, 11, 13, 62, 70, 106, 142, 143, 178, 300, 313, 325  
SCHOTT, casa editrice, 11, 12, 17, 67, 80, 337  
SCHREIBER Wolfgang, 292  
SCHUBART C. F. D., 332  
SCHUBERT Franz, 131, 263  
SCHÜLER Johannes, 151  
SCHUH Oscar Fritz, 144  
SCHWEINITZ Wolfgang von, 62  
SELLNER Gustav Rudolf, 176  
SEQUI Sandro, 124, 131  
SERPA Franco, 141  
SHAKESPEARE William, 34, 176, 345  
SHEARER Moira, 14  
SHELLEY Percy Bysshe, 346  
SIBELIUS Jean, 329  
SIMON Claude, 269  
SINOPOLI Giuseppe, 131  
SKIBINE George, 241  
SKRJABIN Aleksandr Nikolaevič, 61  
SMETANA Robert, 5  
SOFOCLE, 183  
SONZOGNO Nino, 28  
SPINI Daniele, 131  
STEINECKE Wolfgang, 19, 20, 69  
STENDHAL (pseud. di Henry Beyle), 58  
STERN D., 89  
STIX Lydia, 28  
STOCKHAUSEN Karlheinz, 19, 31, 32, 56, 71, 72, 106, 309  
STOIANOVA Ivanka, 291

- STOVEROCK D., 315, 333  
 STRADA Vittorio, 385  
 STRASSBURG Gottfried von, 347  
 STRAUSS Richard, 36, 95, 96, 146  
 STRAVINSKY Igor, 11, 12, 15, 26, 72, 84, 108, 128, 129, 143, 144, 173, 179, 242, 243, 245, 250, 258, 261, 267, 302, 337, 338, 340, 343, 355, 357, 368, 381  
 STROBEL Heinrich, 12, 19  
 STUCKENSCHMIDT Hans Heinz, 16, 23, 36  
  
 TAGLIONI Maria, 238  
 TASSO Torquato, 61, 97, 109, 185  
 TESPI, 379  
 TETLEY Glen, 252  
 THEODORAKIS Mikis, 266  
 THUILLIE Ludwig, 9  
 TRAKL Georg, 7, 14, 105, 106, 109, 258, 310, 313, 365  
 TREICHEL Hans-Ulrich, 58  
 TROCKIJ Lev Davidovič (pseud. di L. D. Bronštein), 39, 383, 385  
 TURNEGHE Marc Antony, 62  
  
 ULANOVA Galina, 240  
  
 VAN DIJK (o Van Dyk) Peter, 245  
 VANNESCHI L., 133  
 VAUGHAN WILLIAMS Ralph, 25  
 VEGA CARPIO Lope Félix de, 95, 109, 355  
 VERDI Giuseppe, 7, 42, 91, 108, 160, 172, 368  
 VESPIGNANI Lorenzo, 29, 55, 56, 99  
 VICHÌ Folco, 133  
 VILAR Jean, 163  
 VILLON François, 95, 109, 355  
  
 VIRGILIO MARONE Publio, 107, 109, 356, 358  
 VISCONTI Luchino, 28, 29, 75, 99, 180, 248, 249, 250  
 VITALI Tomaso Antonio, 350, 351  
 VIVALDI Antonio, 11, 127, 133, 378  
 VOGT H., 333  
 VOSS E., 333  
  
 WAGNER Cosima, 51  
 WAGNER Richard, 50, 51, 92, 95, 100, 142, 170, 347  
 WAGNER Wieland (Adolf Gottfried), 144  
 WAGNER Wolfgang Manfred M., 144  
 WAGNER-RÉGENY Rudolf, 355  
 WALTER Bruno, 92  
 WALTER Erich, 243  
 WALTON William Turner, sir, 24, 25, 28, 94, 131  
 WEBERN Anton, 20, 23, 70, 73, 262, 266, 302, 341, 366, 383  
 WEDEKIND Frank, 7  
 WEIL Grete, 16  
 WEILL Kurt, 80, 81, 276, 328  
 WHITMAN Walt, 95, 106, 311, 312, 365  
 WIGMAN Mary, 238, 239, 250  
 WILDER Billy, 152  
 WILSON Robert, 123  
  
 YAMASH'TA Stomu, 44, 291, 329  
 YEATS William Butler, 169  
 YOUSKEVITCH Igor, 240  
  
 ZEMLINSKY Alexander von, 313  
 ZENCK M., 333  
 ZIMMERMANN Bernd-Alois, 81, 145  
 ZINOVIEV Peter, 49, 347, 352  
 ZÖLLER Karlheinz, 291



### Nella collana Autori e opere

---

Michael Talbot

**Vivaldi**

292 pagg., 10 ill., 32 es. mus.,  
ISBN 88-7063-005-6

Alberto Basso

**Frau Musika.**

**La vita e le opere di J. S. Bach**

2 voll., 1792 pagg., 43 ill., 55 es. mus.,  
ISBN 88-7063-011-0 (I vol.),  
88-7063-028-5 (II vol.)

Winton Dean

**Bizet**

352 pagg., 10 ill., 77 es. mus.,  
ISBN 88-7063-013-7

Sergio Sablich

**Busoni**

384 pagg., 14 ill.,  
ISBN 88-7063-022-6

Michelangelo Zurletti

**Catalani**

256 pagg., 44 es. mus.,  
ISBN 88-7063-025-0

Gastone Belotti

**Chopin**

656 pagg., 23 ill., 45 es. mus.,  
ISBN 88-7063-033-1

Paolo Fabbri

**Monteverdi**

472 pagg., 16 ill., 60 es. mus.,  
ISBN 88-7063-035-8

Autori Vari

**Ligeti**

a cura di Enzo Restagno  
278 pagg., 20 es. mus.,  
ISBN 88-7063-036-6

Julian Budden

**Le opere di Verdi**

**Volume primo**

**Da Oberto a Rigoletto**

616 pagg., 360 es. mus., ISBN 88-7063-038-2

William Ashbrook

**Donizetti. La vita**

280 pagg., 14 ill., ISBN 88-7063-041-2

Autori Vari

**Petrassi**

a cura di Enzo Restagno  
368 pagg., 51 es. mus.,  
ISBN 88-7063-044-7

### Nella collana Documenti

---

Charles Burney

**Viaggio musicale in Italia**

432 pagg., 16 ill., ISBN 88-7063-009-9

**Viaggio musicale in**

**Germania e Paesi Bassi**

320 pagg., 9 ill., ISBN 88-7063-039-0

Antonio Serravezza

**La sociologia della musica**

324 pagg., ISBN 88-7063-012-9

Giovanni Guanti

**Romanticismo e musica.**

**L'estetica musicale da Kant a Nietzsche**

352 pagg., ISBN 88-7063-016-1

George Bernard Shaw

**Il wagneriano perfetto**

168 pagg., 6 ill., ISBN 88-7063-015-3

Folco Portinari

**Pari siamo! Io la lingua, egli ha il pugnale.**

**Storia del melodramma ottocentesco**

**attraverso i suoi libretti**

294 pagg., ISBN 88-7063-017-X

Ugo Duse

**Per una storia della musica**

**del Novecento e altri saggi**

280 pagg., ISBN 88-7063-018-8

Harvey Sachs

**Toscanini**

422 pagg., 31 ill., ISBN 88-7063-019-6

Massimo Mila

**Cent'anni di musica moderna**

244 pagg., 11 es. mus.,

ISBN 88-7063-020-X

Richard Wagner

**La mia vita**

612 pagg., 32 ill., ISBN 88-7063-026-9

**Stendhal**

**Vita di Rossini**

seguita dalle **Note di un dilettante**

452 pagg., 35 ill., ISBN 88-7063-027-7

**Paolo Gallarati**

**Musica e maschera.**

**Il libretto italiano del Settecento**

248 pagg., ISBN 88-7063-032-3

**John Mainwaring**

**Memorie della vita del fu**

**G.F. Händel**

a cura di Lorenzo Bianconi

206 pagg., ISBN 88-7063-034-X

**John Rosselli**

**L'Impresario d'opera.**

**Arte e affari nel teatro musicale  
italiano dell'Ottocento**

296 pagg., 14 ill., ISBN 88-7063-037-4

### **Nella collana Storia della Musica**

a cura della Società Italiana di Musicologia

**Giovanni Comotti**

**La musica nella cultura greca e romana**

128 pagg., ISBN 88-7063-008-0

**Giulio Cattin**

**Il Medioevo I**

264 pagg., ISBN 88-7063-007-2

**F. Alberto Gallo**

**Il Medioevo II**

168 pagg., ISBN 88-7063-002-1

**Claudio Gallico**

**L'età dell'Umanesimo e del Rinascimento**

184 pagg., ISBN 88-7063-006-4

**Lorenzo Bianconi**

**Il Seicento**

352 pagg., ISBN 88-7063-021-8

**Alberto Basso**

**L'età di Bach e di Haendel**

196 pagg., ISBN 88-7063-000-5

**Giorgio Pestelli**

**L'età di Mozart e di Beethoven**

344 pagg., ISBN 88-7063-010-2

**Renato Di Benedetto**

**L'Ottocento I**

296 pagg., ISBN 88-7063-023-4

**Claudio Casini**

**L'Ottocento II**

244 pagg., ISBN 88-7063-003-X

**Guido Salvetti**

**Il Novecento I**

232 pagg., ISBN 88-7063-001-3

**Gianfranco Vinay**

**Il Novecento II (parte prima)**

204 pagg., ISBN 88-7063-004-8

**Andrea Lanza**

**Il Novecento II (parte seconda)**

254 pagg., ISBN 88-7063-014-5

### **Nella collana I manuali EDT/SidM**

**Bellasich-Fadini-Leschiutta-Lindley**

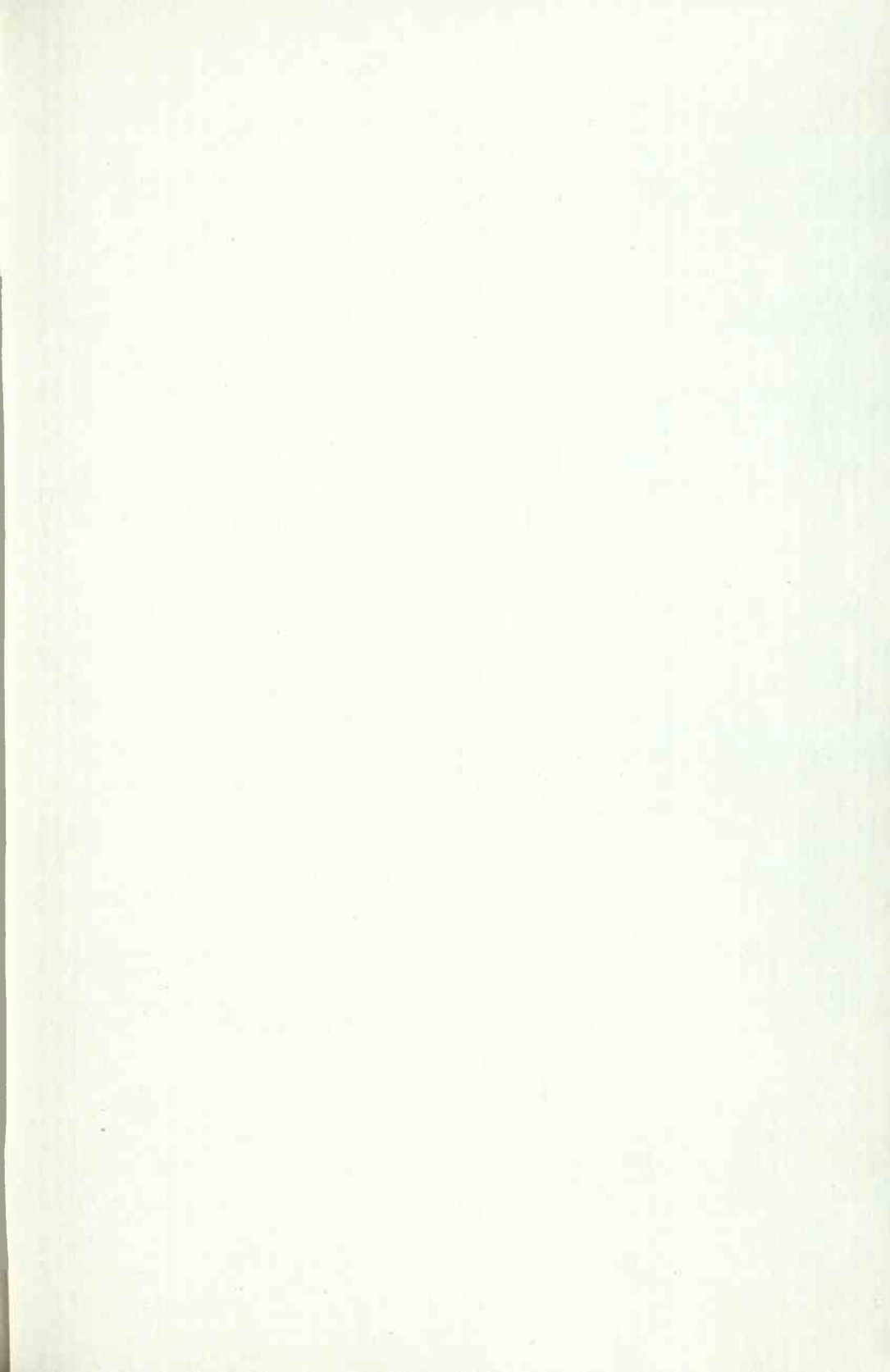
**Il clavicembalo**

256 pagg., ISBN 88-7063-031-5

THE UNIVERSITY OF CHICAGO  
LIBRARY  
540 EAST 57TH STREET  
CHICAGO, ILL. 60637



*Finito di stampare il 31 luglio 1986*  
*presso Tipolitografia G. Canale & C. S.p.A. - Torino*  
*Realizzazione editoriale*  
*2D s.n.c. - Torino*



Un libro su Hans Werner Henze non vuol dire soltanto rendere omaggio ad una delle personalità di maggior spicco del mondo musicale contemporaneo, ma mettere a fuoco, e in alcuni casi scoprire, aspetti fondamentali della vita musicale degli anni recenti, dissolvendo equivoci e dissipando luoghi comuni. Questo libro – realizzato su iniziativa dell'Assessorato per la Cultura della città di Torino in occasione delle giornate di musica contemporanea di *Settembre Musica 1986* – è un'opera collettiva nella quale i vari contributi, scritti con la massima libertà, hanno finito per costituire nel loro insieme una sorta di pacata e approfondita confutazione di quei luoghi comuni: vi si avverte una specie di impulso oggettivo che coincide con la visione culturale degli anni Ottanta, una visione che è stata capace di misurare le distanze riequilibrando e scoprendo le proprie prospettive. I saggi qui pubblicati rispecchiano infine, nell'internazionalità della loro provenienza (vi compaiono, a parte una certa scontata preponderanza tedesca, autori italiani, svizzeri, francesi, costaricani e americani), l'amplissimo raggio di influenza esercitato dalla musica di Henze.

Enzo Restagno, curatore di questo volume, insegna Storia della Musica al Conservatorio "Giuseppe Verdi" di Torino ed è critico musicale di "Stampa Sera" e collaboratore di "Repubblica". All'interesse prevalente per la musica contemporanea ha abbinato una particolare attenzione per il mezzo audiovisivo, realizzando per la Rai-Tv una *Storia della Musica* in quaranta puntate che ha riscosso vivissimo successo. Per il festival di *Settembre Musica 1985*, del quale è ora con Roman Vlad direttore artistico, ha curato in questa stessa collana un volume collettivo dedicato al compositore ungherese György Ligeti.